

نعمان عاشور

المسرح حياتنا



عبدالله

المسرح حياتي

الخلافة والاخوة
عبدالرشيد

نعمان عاشور

المسرح
حياتي

القاهرة
للثقافة
العربية

المسرح حياتي

هذه ليست ترجمة ذاتية ، ولكنها ذكريات أنقب فيها
عن المكونات الثقافية والفكرية التي دفعتني الى الاتجاه نحو
المسرح . .

وهي ذكريات احاول من نظرتي الخاصة وما خفته من
تجارب أن اضع بها بعض ملامح الحركة المسرحية التي قدر لي أن
أساهم فيها من بدايتها . . بدور مبكر .

نعمان عاشور

المعادي يوليو سنة ١٩٧٤

● البيعة والوراشة ●

كانت مدينة ميت غمر التي ولدت فيها ولا تزال مركزاً هاماً من مراكز محافظة الدقهلية . تقع وسط أربع عواصم رئيسية كبرى من عواصم محافظات الدلتا . فهي تقع في قلب المربع الذي يصل بين الزقازيق شرقاً وطنطا غرباً وبين المنصورة شمالاً وبنها جنوباً . أنها والحال كذلك مدينة وسط تحمل كل مواصفات المدن ولكنها مدينة يغلب عليها الطابع الريفي الخالص . . إذ تحيطها القرى من كل جانب . لكن لعل أبرز ما يميزها . أن النيل يلتف بها من الغرب بقدر ما تلتف بها ترعة الرياح التوفيقى من الشرق . ولهذا جمعت ميت غمر بين الكثير من المحاسن وفي مقدمتها روعة الطبيعة وجمال المنظر إلى جانب الصفة الحضارية كمدينة تجارية . والصفة الريفية التي تكسبها مما يحيطها من القرى . والكفور . . والنجوع .

وهكذا كانت البيئة التي نشأت فيها تجمع بين النحضر المذنى والأصالة الريفية والجمال الطبيعى الساحر الخلاب . . وبذلك تعددت منطقات خيالى من البداية . . وعشت ولا زلت أعيش تتجاذبنى هذه العوامل الثلاث واقعية أبناء المدن ونشاطهم . . وقدريّة أبناء الريف وخو لهم وطيبتهم . . وشاعرية أبناء الطبيعة وشعلحاتهم .

فإذا انتقلنا من البيئة إلى الوراثة . وجدتنى وقد جمعت بين تقيضين . . فأسمى ريفية من بنات القرى ولكنها من عائلة إقطاعية المذبت . وأبى سليل عائلة

مدنية خالصة من عائلات الطبقة الوسطى .. وكان جدى لأمى من بكوات
الريف الذين وزعت عليهم الأراضي على عهد سعيد ثم عهد إسماعيل للارتكان
عليهم في تكوين طبقة تخدم الأسرة العلوية وتثبت سلطانها بعد نبوت عجز
السلالات التركية والشركسية في السيطرة بالقوة الجبرية على جماهير الفلاحين
في الريف . وقد سماهم الرافعى « كبار أعيان البلاد » كان يملك مئات الأفدنة
ولكنه عرف بالانصراف عن السياسة وهواية الأدب والفن .

وكانت جدة والذى لأمه شقيقه هذا البيك أو الباشا في أواخر أيامه
هى فى نفس الوقت حمة والذى . وهى التى قامت على تربيته فأخذ عنها
الكثير ولم يأخذ من عائلة والده إلا القليل . . ذلك أن جد أبى كان قاضياً
شرعياً تخرج فى الأزهر . ووالده عالماً أزهرياً لم يحترف مهنة وإنما عاش على الثروة
التي خلفها له القاضى . . ولهذا كان الناس فى ميت غمر يطلقون علينا عائلة
القاضى . . وقد عاش أبى وتربى فى كنف جدته لأمه شقيقة الباشا الإقطاعى .

وأنا إنما أذكر هذه التفاصيل لأهميتها بالنسبة لتكوين أبى . لأنه كان
أكثر من أثر على حياتى فى بدايتها . . ذلك أنه ورث الكثير من الميول الفنية
لعائلة أمه ولم يأخذ من عائلة والده شيئاً إلا ما خلفه له من ثروة أو مال . .
وقد عاش بعد وفاة جدته لأمه فى كنف خاله . إذ ماتت أمه من الصغر وكان
هذا انخراطاً أيضاً صاحب ميول فنية غامرة إلى جانب اهتماماته السياسية .

ورث أبى حب الفن والهيام به من عائلة أمه . لكنه لما مات والده
ورث عنه إلى جانب الثروة . مكتبة كبيرة عامرة تفتحت هايتها عيني حين
نقلوها إلى منزلنا من بيت جدى بعد وفاته . . وكان ذلك بالتحديد عام ١٩٢٤
وأنا فى السادسة من عمري تقريباً . . وأنا أذكر هذا التاريخ بكل وضوح

وجلاء . لأن هذه المكتبة التي كُونت فراغ ثلاث حجرات واسعة من منزلنا الكبير . . كُونت المهدي الحقيقي لطفولتي .

● الوسط العائلي ●

كان لي ثلاث عمات بنات لم يتزوجن بعد . وكانت أصغرهن رَحْمَةً الله . . لأنها ماتت من شهور . . لا تكبرني إلا بأعوام قليلة . . وكن يعشن مع أبي في منزلنا . . وقد رتب لهن جدي في حياته - مدرسا خاصا هو فقيه الكتاب الذي تعلمت فيه . . ليعلمهن القراءة والكتابة ومبادئ الحساب والقرآن الكريم . . وكنت بوصفي بالابن الأكبر والذي . . والأسرة جميعها . . موضع راعيتهم وتدليلهم . . . فإذا حضر الفتى . . كان لابد من وجودي معهم في كل الدروس . . وهكذا تعلمت القراءة والكتابة معهم أكثر مما تعلمتها في الكتاب . . ولما مات جدي وانصرف والدي إلى محاولة حصر ثروته وإدارة تركته ، وإنشغلت أمي بأخي وأختي اللذان أنجبتهما بعدى تركتني أعماني . .

وكانت عماتي بحكم ما حصان من تعليم وقدرة على القراءة وبحكم كونهن فتيات لا يخرجن من المنزل . . فأصبحت نسايتهن على اقتناء المجلات . . وبخاصة المجلات المصورة التي كانت تصدر في هذا الوقت . . وأهمها على حد ما أذكر . . مجلة اللطائف المصورة . . ومجلة الأولاد . . فإذا ما فرغن من قراءتها . . رجلت أجمعها وأحاول قراءتها بنفسى . . وأن أنسى من هذه الفترة الصور العديدة التي كانت تنشر عن قضية اغتيال الميردار والقبض على أولاد عفايت وهي من القضايا الوطنية السياسية الكبرى التي وقعت عام ١٩٢٥ مما لا يزال يلتهب به خيالي حتى اليوم . . وما جعلني أتملق بالسياسة . . كما أذكر جنبا

إلى جنب مع صورهم وهم على جبل المشقة .. مما أبكاني وأخافني وأرعبني ليالى عديدة .. صور قصص دان ودورا ومغامرات طرزان ملك الغابة التى كانت تملأ صفحات مجلة الأولاد . وهى مجلة للأطفال كانت تصدر فى تلك الحقبة .

ومن هنا نمت عندى هواية القراءة نمواً باكراً قوياً حتى أصبحت كالطعام والشراب فى حياتى .. فسكنت مع انقطاع ورود اللطائف الصورة ومجلة الأولاد .. أنصرف عن عماتى الثلاثة وأتركن فى مشاغلهن المنزلية إلى المكتبة التى خلفها جدى وأنى بها والدى إلى المنزل .

كانت المكتبة فى الدور الأول من المنزل وتشغل ثلاثة غرف كبيرة .. وتتكون من عدة دواليب زجاجية عريضة ومرفعة طويلة .. تفوح منها رائحة النفثالين التى لم تفارق خياشى حتى اليوم . ويتكون كل دولاب من أربعة رفوف وفوق ظهر أحد الدواليب كانت هناك مجموعة من الكتب المعلقة بالجلد .. محفوظة فى داخل أربعة صناديق من الخشب . هى عبارة عن نسخة خطية كاملة الأجزاء للقرآن الكريم . نسخها جدى لأبى بخط يده وكتب على هامش صفحاتها .. أنها « وقف لله تعالى » وهبها لمن يقرأها .. وهذه المجلدات الخطية لا تزال عندى إلى الآن من أبى مابقى من ماضى حياتى وتراث جدى .

أما المكتبة ذاتها فكانت تحوى العديد من الكتب .. أذكر منها مجموعات الأغاني للأصفهاني .. والأمالى لأبى على القالى وسيرة بن هشام وتفسير الطبري والبخاري والمقد الفريد ومطبقات الشعراء .. ثم الجبرتي .. وعشرات من الكتب الأخرى مترجمة فى مجموعات . وكتاب الجبرتي وهو من أربعة أجزاء . كل جزئين فى مجلد واحد . هو الكتاب الوحيد الذى لا زالت أحفظ به منها .. والفضل فى ذلك لزوج خاتى الذى استعاره من

والذى ولم يرده له .. وبالتالي أفلت من صفقة أو شروء البيع التى انتهى
إليه تاريخ المكتبة بعد سنوات قليلة من ارتيادى لها . هذا إلى جانب عدة
صفحات على شكل نوتة من نوت الكتاب مطاوعة بالجلد .. وفيها بعض أبيات
الشعر الذى كان يكتبه جدى .. ولحات عن لقاءات تمت بينه وبين الشيخ
محمد عبده .. كتبها بخط يده وباختصار وإعتداد ونحو .

ولا أحب أن استطرد طويلا في ذكر هذه المكتبة ولكن الذى لا أنساه
عنها . إني كنت أمضى أغلب أيامى في الصباح وقبل أن أنعم لعب الكرة ..
في قراءة ما بها من مجلدات لا أحسب أنها تركت أنرا كبيرا على تفكيرى ..
فيا عدا تاريخ الجبرتي الذى قرأته بعد ذلك بسنوات ولأكثر من مرة حين
تسكروم زوج خالى رحمه الله .. فرده إلى كائن من الآثار الباقية لمكتبة
جدى ..

● مع أخوت ●

بعد هذا نعيم الرؤية فلا أكاد أذكر منها إلا لحات طابرة . أبرزها ما يحتمل
أن يكون قد سيطر على والدى من تأثيرات دينية جارفة . إذ أراى أزداد
التصاقا به بعد أن تزوجت الكبرى من عماتى الثلاثة . ورحلت الثانية
وأختها لتعيشا في القاهرة مع أختهما الأكبر .

كان والدى يقوم بإحياء ليالى رمضان في كل عام وتبدأ الليلة قبل الإفطار ..
فيجتمع في الغرف التى تشغلها المكتبة ثلاثة مقرئين كل واحد منهم في غرفة
يرتلون القرآن . ثم يأتى موعد الإفطار فتخرج الصواني من المطبخ الكبير
في المنزل .. صينية لكل طابق من طوابق المنزل الثلاثة .. ويحضى المساء

بعد آذان وصلاة المشاء . فيعاود المقرؤون جلستهم حتى بداية السحور .
وهكذا . بينما البيت يشع بأضواء السكوبات .

والحادث الوحيد الذي أذكره من هذه الحقبة . . وصول جماعة من
القاهرة . . على رأسهم شيخ معم قالوا أنه الشيخ سلامة . . والاسم منقطع في
ذاكرتي الواقعة التي حدثت لي معه . . فقد طلب والدي . . ومن عرفت بعد
ذلك أنه خالي . أو على الأصح ابن عم والدي . . أن أدخل مع أختي وأختي
لنقبل يد الشيخ ثم أصيب أنا له المساء يتوصلاً به . . وبعد ذلك أشرب من حصيلة
ماء وضوء وأغسل وجهي ورأسي وذراعي تيمناً ونكرام . الشيء الذي رفضت
أن أفعله . . وضربني والدي من أجله لأول مرة في حياتي .

بعد هذا حل المولد النوى . . (مولد النبي) وكان يتم في ساحة جزيرة
على النيل بحوار السكوبري الفاصل بين ميت غمر وزفتى . . وكانت لنا فيه
خيمة سفوية كبيرة يقيمها والدي أحذاع جده . . وكما ذهب إليها أنا وأختي
وفوج من خدم المنزل . . يحملون صوان عدة مليئة باللحيم والرز توزع على
من يقومون بالذكر داخل الخيمة . . وهناك أيضاً رفضت أن أقبل يد الشيخ
الذي كان يرتل الأدعية . . فضربي والدي المرة الثانية . . ومن ذكرياتي
عن تلك الفترة كذلك . . الموكب الذي كان يقام في المدينة . . ويسمى
« زفة الشاشات » وفيه ينف جميع سكان المدينة شاشات حضراء حول رؤوسهم
ويتجمع أهل الحرف ويقفوا فوق عربات كباروا . . كل يحمل ما يشير إلى
حرفته . . الحدادين والتجارين الخ . . وتطوف الزفة في الشوارع الرئيسية
المدينة . . وأمامها مواكب أصحاب الطرق الصوفية . . الشاذلية والرفاعية
وغيرهم . . وكنا أنا وأختي نسير في مقدمة موكب الشاذلية نلبس قمطين
مزرکشة ونحمل في يدا آية فضية يرش منها المساء المعطر على الواقفين فوق

الأرضعة من المتفرجين .. وكان والدى يجلس على مقعد أمام بيتنا .. ومن حوله عديد من الناس يراقبون إقبسال الموكب (الرقة) فلما وصل إلى مكاهم نخرج من الصف أنا وأخى ونتجه إليه .. ويجواره شيخ معبر يحمل شيلان خضراء .. ويسرع إلى لفها حول رؤوسنا لتصبح أشياء حقيقية .. ولكن بعد أن يقف والدى حاملا في يده حريدة محل مشقوقة من طرفها السميك وبضرب بها على ظهرها سمع صرايات فتطرق طرقات مسوعة .. وكان يسمونها « مقرعة الولاية » .. ومماها أخذ العهد على متولى الطريقة .. وأيامها قيل لنا أن والدى كان قد انتخب سندا للطريقة الشاذلية وأن سيرنا في الموكب وضرره لنا بالمفرعة على هذه الصورة من ساحات هذا المركز الذى عين فيه ..

والذى يبدو أن والدى بوصفه الوريث الأكر كانت قد تسالت إليه هذه المشيخة من والده بعد جده .. والظاهر أن هذه المرام كانت تجري قبلا من دار جدى وانتقلت إلى أبى بعد ذلك لقم على هذه الصورة في بيتنا . وإن جدى كان قد خصص لهذه العملية ربع بعض الأوقاف التى تركها لأبى ليتولاها .. فأصبح ملزما بذلك .. وعلى كل فاست أذكر أن هذا الحال دام طويلا .. إذ سرعان ما انقلب إلى نقيضه تماما .. وهذا النقيض كان له بالعمل أثره على تكوينى واتجاهى وتشكيل ميولى الفنية .. وذلك بفضل ارتباطى الوثيق بأبى وتأثرى السكامل به فى تلك الفترة .

ولكننى إلى جانب هذا لابد وأن أنصرف بكم مع الذائكة إلى سباب آخر هام من طفوانى .. فلا أذكر إننى كطعل كنت شرس الأخلاق أو حاد الطباع .. بل على العكس .. كنت فى غاية الهدوء والدعة على خلاف شقيقى (الشقى) .. وكانت دعوى كما تقول أمى « حاضرة » تنساب من

عيني لأضعف وأرهم الأسباب . وهذه العاطفية الجارفة لم تغارقني طوال حياتي ومصدرها بانهم عمل شدة حساسيتي لكل ما يصادفني وسرعة تأثري بكل ما تقع عليه عيني .. وبالتالي إنصرفني بكليتي عقلا وحساً ومشاعراً وحيالاً إلى ما أقابله أو ألقاه من الناس والأحداث والأفعال .. وهذه الصفة تخرجني من ذاتي دائماً فأسي نفسي تماماً وربما أفقد شخصيتي لأصبح جرداً غير منفصل عما أشاهده أو ألقاه أو أفعله .. فإذا عشت في مكان أو عاشرت أحداً .. أو هويت شيئاً اندمجت فيه وبه اندمجت بما هو مرفقاً بحيث يصعب علي أن أخلص منه لأرتد إلى ذاتي الخاصة إلا بعد جهد جهيد .. ولهذا أداني إذا أدمرت في شيء اعتصرت نفسي فيه اعتصاراً حتى لا يسكاد يستحيل علي أن أتركه أو أفلح عنه .

تلك الصفة العالقة على طبعي .. هي التي جعلتني في طفولتي أتعاقب بالقراءة فلا أسلاها وأغرق في لعب الكرة فلا أزهدا .

ومما أذكره فلا أنساه عن تلك الأيام من طفولتي وأما بعد السابعة وحتى العاشرة من عمري . حرصت على اقتناء المجلات ومتابعة الجرائد والصحف ثم شغفت بالسينما حين فتحت أبوابها لأول مرة في المدينة .. وكان صاحبها رجل يوناني اسمه الخواجا « صاوه » .. لا تزال صورته ماثلة في عيني وترتبط كل الارتباط بطرزان والشيطان ديافلوا ووليم ديزموند ثم شرلي شابان .. وغيرهم وغيرهم من الشخصيات والأفلام التي لم يكن يفوتني عرضاً منها ليلة وراء أخرى .. ومما أذكره ولا أنساه عن هذه السينما أنها كانت تقام فيها الحملات التثائية للفرق الواحدة من القاهرة .. . وإياهم يجري على الورق دافقاً هذه الذكريات وفي أجماني صورة مبرحة الكبير عزيز عيد وهو يقف على باب سينما ميت غمر .. . وقد تعلقت فاطمة رشدي بذراعه . وكان الرجل قصيراً أصمّاً بالحية سوداء كثرة كلحية قسيس وكانت هي فتاة صغيرة جميلة .. مرمي

جبالها ولم أكن أعرف أيامها أن هذا الرجل عزيز عيد . . ولكى حسبته « حواحه » يصاحب العرقة التى غمرت إعلاناتها المدينة كلها . . أما فاطمة رشدى فقد عرفت أنها هى من الصور التى كانت تنشر لها فى المجلات التى كتب أحدهم ولا أظن أبى شاهدت حفل هذه العرقة ليلتها لأن والدى كان يقطع كل العرق التمثيلية التى تزد إلى المدينة ما عدا فرقة واحدة -- هى فرقة على السكار -- وحديثى عنها سيكون فيما بعد لأن علاقة أبى بالسكار وهرفته كانت علاقة وثيقة ومتصلة .

المهم لى أنى بعد هذه الليلة تعدت فاطمة رشدى وأخبارها وصورها فى المجلات . . إلى أن أتيت لى أن أشاهدها تمثل المسرح الصغير . . وكان ذلك فى إحدى سفراتنا للقاهرة التى سياتى الحديث عنها أيضاً مع تنافس الذكريات . شاهدها تمثلها فى الحديقة المقابلة لأرض المعارض بالجزيرة . . وتمسكت حذاء لها وخاصة لذلك اللقب الذى كانوا يطلقونه عليها . . وهو « صديقة الطنبة » . . وأيامها كنت قد أصبحت طالباً أرنو إلى الحصول على الابتدائية .

● استأثير السيرك ●

لكن لعل أروع ما يحصر لى عن تلك الأيام هى الجارف للسيرك . . فقد كان بيتنا يقع فى منطقة من المدينة تكثر حولها الفراغات الأرضية الخالية من المساكن . . وكان لك من بينها قطعة أرض واسعة فى الناحية الأخرى من شريط سكة الحديد الدلتا الذى يشق المدينة شمال بيتنا ويظل يدور حولها إلى الغرب حتى يصل إلى طريق النيل . . وكان جدى قد بنى على جزء منها منزلاً ولكنه مات قبل أن يتم الدور الأول فترك مهجوراً ولم يحاول والدى استكمال بناؤه .

وفي كل مرة تصل فرقة من الفرق . . فرق السيرك . . إلى المدينة . كان لابد أن يحضر أصحابها إلى بيتنا لأخذ الإذن من والدي لإقامة خيمة السيرك على بقية الأرض الفراع . . وهكذا أتيت لي أن أشهد وأحدث وأجلس مع الأبطال الذين ارتبطت بطولاتهم بحبال الطفلي . . ومنهم الحاج حنفي ومحمد الخلو الكبير وحسن الخلو أصحاب سيرك الخلو . . ثم سيرك حاكف وأولاد حاكف من بعده .

هذا الوضع كان يتيح لي ولأشقائي دائماً كلما حل سيرك في المدينة من هذه الفرق أو غيرها . . أن نتابع عروضها على الدوام . . وكان كل سيرك يأتي لأكثر من شهر . وهكذا عشقت السيرك أنا وشقيقي وشقيقتي . . ولكن نظرت إلى السيرك كانت تحتجب عنهما كثيراً . . فلم تسكن بهرني الألعاب البهلوانية الكثيرة العديدة . كلشي على الحبل وعقلة الهواء وأكل النار ومصارعة الأسود وغيرها . كنت في بعض الأحيان أصرخ عند مشاهدة هذه المناظر وأحياناً أبكي خوفاً وهلعاً . . وأذكر أنهم كانوا ينفعونني في البيت من مشاهدة السيرك في الوقت الذي يهرب فيه شقيقي وشقيقتي بمعرفة أمي وأبي لجمهور السيرك وحدهما . ولكنني كنت أدفع رغماً عن الكل لألحق بهما . . وبعد فترة اكتشفوا إنني لم أعد أبكي . بل إنني أصبحت أكثر شجاعة وصموداً منهما في متابعة هذه الألعاب ومشاهدتها حتى النهاية . . وكان لذلك سببه الذي لا أسماء . . فقد كنت أهتم شغفاً بـ « البلياتشو » وما يقوله ويؤديه من حركات لإفحالك الناس . . وكانت العادة في السيرك أيامها أن تحتتم حفلاته بفقرة تمثيلية كاملة من « البلياتشو » وبعض الممثلين . . وهي الفقرة التي كنت من أجبها أكنتم وجلي وخوف من مشهد مصارعة الأسود وأدري وحلي وخوف من أكل الحبل وأكل النار من أحل هذه الفقرة الأخيرة من « البلياتشو » فإذا عدا

إلى البيت .. لا أخرج لنكي ألمب الكرة كالعادة وإنما أحسب أخى وبعض
الأطفال معاً .. وصعد إلى السطح .. وهناك روح «كلممايفله» «البلياتشو»
وزملاؤه في نهاية كل عرض راسمين دائرة من الطباشير على الأرض وكأنها
حاجة السرك .. مستعينين بالعديد من الحشب والقش وما قد يكون موجوداً
من مخلفات بل وبطوب السور العلوى مترعة إلتزاعاً لأعداد المفاظر كما يحدث
في السرك تماماً .

● عساى السطح ●

وقد راققنا تلك اللعبة كثيراً للدرجة أنها كنا لا نعاد السطح .. بينما
أهاليها تبحث عما في الطرقات والشوارع ونقية محلات اللعب الأخرى .
وبعد السطح هذه كان لها أثر كبير سيحى شرحه فيما بعد . سيما وأن سطح
بيتنا وكان يقع في الدور الثالث .. لم يكن سطحاً عادياً .. وإنما كان محاطاً
بأسوار عالية شاهقة الارتفاع .. ليس فقط خوفاً عبيداً لأنفسا كما نحب فيه
كأطفال . ولكن لأن السطح نفسه كان امتداداً لشقة علوية من أربع حجرات
وطريقة طويلة ومطبخ وساح .. وهى الشقة التى كنسا نصد إليها مع حلول
الصيف لنقيم فيها ونستمتع بهوائها .. وكان بأسها يفتح على السطح بل كانت
شبابيك العرف دائها تصل عليه من الداخل بحيث نستطيع أن نزل منها
على أرضيته .

ولواقع أن لهذا السطح أو لهذا «المصيف الحلى» ذكرى عريضة بالنسبة
لطفولتى كلها ..

● علاقتي الجديدة بآبي ●

كان أبي كعادة أعيان المدرس . يلبس في الصيف جلوداً أيضاً من « السوكيس » على قدر ما أذكر التسمية . . وفوقه بالطور من « السكتان » الماصع البياض . . وفي الشتاء يرتدى بالطور من الصوف الداكن فوق جيب غامق من الصوف أيضاً . وذات صيف وكان ذلك عصر . . كنت قد صعدت إلى السطح وحدي وأزويت في ركن ظليل منه ومعى العديد من المحلات المصورة التي كان يحلواي اقتنائها . . أنسقتها وأظمتها لاحتفظ بها بعيداً عن أيدي أشقائي الصغار . . ولحظة . . تسهت إلى تصنيف متصل مصادر من الدور الأرضي ويرن في بير السلم . ثم صوت أبي يناديني في لحظة ومجلة فأسرعت إلى السلام .

كان أبي واقفاً يصفق وينادي على وعلى أشقائي فلما بطرت إليه من أعلى الدرج . . طالبني باحصار أشقائي والبرول إليه سرعة . وأسرعت إلى أبي فوجدتها قد ارتدت ملابسها . وفي لحظة كما تقف على باب البيت وأمامنا أبي أراه لأول مرة في حياتي يرتدى بدلة أفريقية . . وفي يده عدة مفاتيح . . وهو يشير إلى سيارة كبيرة سوداء واقفة أمام المصباح . . يتطلع إلى أبي . . ثم يتطلع إلينا . .

— خلاص . . اشتريت الاثومبيل . . اركبوا . .

وجلست أمي مع أشقائي في المقعد الخلفي بينما حاست أبا في المقعد الأمامي وصعد أبي يسوق السيارة فصرخت أمي . .

— هو انت اللي حفسوق ؟

وفي الحال سحبت إخواتي في يدها وحاولت النزول . . ولكنه تشبث

بالباب وراح يحاول إقناعها . . فأخرج من جيبه رخصة قيادة ليطلعها عليها
ثم أخذ يقسم بأعظم إيمان أنه تعلم السوافة وأنه ما أقام في المنصورة طوال
المدة التي تقيدها عن البيت إلا لكي يتعلم السوافة ويقطع الرخصة بعد أن
اشترى السيارة .

كذا أول من اشترى سيارة في لمدينة كلفا . . وكما كان بيتنا أول أو من
أوائل البيوت التي كانت تضاء بالكهرباء ولا فخر . . لكن بعد حادث
السيارة هذا تغيرت صورة أبي . . ربما في نظري . . وتغيرت علاقتي به .
أو هكذا ما أتصور الآن من وظائف هذه الذكريات . فبعدها انقطعت صلته
تماماً بأهل الذكر من الشاذلية السابقين . . وأغابت ليالي رمضان . . فسكان
العقهاء المقرئين في بيتنا يتحولون مع نهاية الليل إلى مطربين . . بينما تزايدت
السهرات والمحلات التي لا يحضرها إلا خاصة الخفاصة من الأهل . وراحت
شخصية أبي تنكشف لي على حقيقتها .

لقد كان رجلاً أسطوريا بحق . . كان شديد الذكاء . . حاضراً الذكوة . .
لا يعطيق الحزن . . يسخر من كل شيء حتى من نفسه . . لا يتعمد بقاء سليم
في جيبه لا يهرفه . . قوى الذكاء . . مريع البديهة . . إذا جالس إليه
إنسان شعر بالسعادة والفرح . . ذلك أنه لم يكن يحمل أي حقد أو ضغينة لأحد
ولا يفار من أحد ولا يمنع شيئاً عن أحد . . كان يعطي ولا يأخذ . . يعطي
من نفسه ويعطي من ماله ولا يحتمل التماسه بأي حال من الأحوال .

وطمأن ليس القصد أن أعدد مناقب أبي . . ولكن شخصيته هذه كانت
بمثابة اكتشاف بالنسبة لي جملي أزداد ارتباطاً به ومحبة له . . وأتاحت لي أن
أعيط بالجانِب الذي لم أكن قد تعرفته بعد من جوانب حياته العريضة . . وجاء

ذلك بعد اقتناء السيارة مباشرة . . فحينئذ اليوم الأول وهو لا يركبها إلا وأنا معه . حتى بعد أن أقنع عن أن يسوقها بنفسه واستأجر سائقا . كان يتشبث بملازمى له دائما .

● ذكريات أبى مع أهل الفن ●

لكن ... ماذا كان هذا الجاسب المحمولى من حياة أبى ؟

كان أبى من طعولته ابن العائلة لمدال لأنه كان أكبر أشقائه . . وقد أمضى صباه كله فى كنف جديته بالقاهرة . . وعاش سنوات الحرب العالمية الأولى بين أعوام ١٩١٤ و ١٩١٧ . فى خضم الحياة اللاهية وسط عساد الدين وبين الكاباريهات . . والصالات والمسارح . حصل على الشهادة الابتدائية ثم . . قطع نهائيا عن الدراسة رغم أنه جديته . . وكان أن أعادوه إلى ميت عمر . وتزوج من أمى . . بعد قصة حب عنيفة . . جعلته يستقر فى لمدينة . . لكنه لم يكن يقطع عن التردد على القاهرة .

غير أنه لما مات والده . . وورث عنه مسئولية الابن الأكبر لم يطق أن يتعلم لأكثر من فترة . . ثم سرعان ما هب لمقابلة مسيرة حياته الأولى . . فلما اشترى السيارة عاد إلى أرتبة السائق بالقاهرة ومعه هجما ومسراها وملاهيها ومسارحها . . وكأبه كشكش بيه الذى صورها ربحانى . . عن شخصية الربقى الترى المنقطع إلى أصواء القاهرة . . وعساد الدين بالذات . . كان أمى أو أصبح بعد ورائته لثروة جدى وإدارته لثروة العائلة كلها . . نوعا من كشكش بيه .

ولذلك لم يكن يمر أسبوع إلا ومح فى القاهرة . . لا سكاد صلتها إلا

ونأخذ بالطواف على مسارحها وملاهيها وبالذات الكسار والريحاني وصالة
بديمة إذا كما في الشتاء . ومسرح مغيرة المسدية إذا سافرت ممنا أسى . .
ومما أذكر ريارته في سفرنا هذه للقاهرة . . حوتنا بمسديفة رمسيس
بالزمالك . . وريارتنا للملاهي لونا ببارك في مصر الجديدة وصورتها جميعاً لا تزال
عالقة بخيالي .

فإذا سعدنا إلى ميت غمر وجاءت فرقة تمثيلية من القاهرة فما كان لنا
ولاً بطاها إلا أن ينزلوا ضيوفاً علينا في منزله . . وبعد تمام الحفل المقام . .
يبدأ العشاء والسهرة ويستمر الحفل حتى الصباح التالي فترحل الفرقة بأفرادها
على طلوع الشمس عائدة إلى العاصمة . . وظاهرة تردد الفرق التمثيلية على الأقاليم
هذه . . من الطواهر المصاحبة للحركة المسرحية الأولى التي بدأت وازدهرت
مع ثورة ١٩١٩ وامتدت إلى ما بعدها بسنوات . وهي ظاهرة قوية تتميز من
أهم عناصر التطور بالمسرح وتقوية النشاط المسرحي . ومن المؤسف أنها
تكون أهم العناصر المتقدمة في نشاط ووجود مسرحنا الحالي .

وتعود إلى ما كان يحدث . . كان أبي رحمه الله . . أحياناً ما يشتري
معظم تذاكر الحملات ويوزعها مجاًاً بنفسه على الأهل والصحاب بل والمعارف
وخاصة حفلات الكسار الذي كان صديقه شخصياً هو وبطل الفرقة ومطربها
الأول حامد مرسى . . وحين تحضر فرقة الكسار أو غيرها . . كان أبي يتر
ويغتر بتقدمي لهم . ومن الذين أذكر أنني شاهدتهم عتزلنا في طفولتي هذه
وسلت عليهم وجلست معهم استجابة لرغبة والدي وإصراره . . الريحاني
وشرفناطح والقصري وحسن فايق . ولاأذكر أنني تحلفت بعدها . أي بعد
أن شب بي الطوق . . عن مشاهدتهم . . ناهيك عن الكسار وحامد مرسى
الذي سمعته يغنى مراراً وأنا طفل وربطتاً معاً في شبني وشيخوخته الحالية

صداقة قوية دائمة . . وحامد مرمى فوق رخامة صوته وما ناله من مجد في
شبابه اللامع . . يجمع إلى جانب الغناء . . الشغف الأدبي وكثرة القراءة .
وهي ظاهرة غير شائعة بين اللغنيين عندنا .

لكن الغريب أن الأثر الذي تركه على مشاهدة هؤلاء ، ولقيهم في طفولتي
يكاد يتعدى والذكريات التي آكستها . لأن الواقع أن أكثر ما تأثرت به في
هذا الجانب من حياة والدي . . كان مرجعه إلى رواياته وقصصه وحكاياته هو
نفسه عن صباه مع هؤلاء وغيرهم من الفنانين . . وحياته التي عاشها في القاهرة
بينهم خاصة في سنوات الحرب العالمية الأولى . . في قسب عماد الدين الزاهر
بالأنواء . . فكم كان يروي لي من ذكريات وأحداث ووقائع وصور عن
سيد درويش وسلامة حجازي . . ولذلك كان تأثري بذكريات أي عنهم يفوق
تأثري بما كنت أشاهده من مسرحيات للريحاني أو الكمار . سواءاً في
بلدي أو وأنا في صحبته لمشاهدتهم بعد ذلك بالقاهرة .

● العودة إلى السطح ●

من أجل ذلك أعود بهم مرة أخرى إلى سطح منزلنا الذي أصبح بشكل
كل شيء في حياتي إبان هذه الطفولة . كانت منزلنا عالياً بالقياس إلى بقية
المنازل الأخرى في المدينة . وكان السطح فتحات تملأ حوائط السور .
أستطيع أن أرى إذا ما نظرت من خلالها الليل من ناحية الغرب والكوبري
الذي يعسل رفقى بميت عمر . . والمراكب التي تسير في النيل . وأستطيع
من ناحية الشمال أن أرى الحقول الممتدة بعد محطة السكة الحديد إلى القرى
المجاورة . وأرى الرياح التوفيق إلى تشرق . . ثم أشرف على المدينة
بأسرها . إذا صعدت إلى أعلى الشقة التي تشعل بقية السطح .

● خيالى ●

وكان هذا شيئاً هاماً وأساسياً بالنسبة لى فقد كنت أعيش ولا ريت على خيالى . لأن خيالى هو الذى يشكل أحاسيسى إلى الحد الذى أتأثر فيه دائماً بمواقع الأشياء . نأثراً كريباً وعقلياً . أعنى أن لكل جهة من الجهات الأضائية الأربع الشمال والجنوب والشرق والغرب كما أن لكل وقت من أوقات اليوم . . النهار والصبح والظهر والعصر والمغرب والمساءل ومنصف الليل . . إحساسه الحس عندى فالشمس حين تسقط فى الصبح على حائط أى مكان أكون فيه إلى اليوم . . تمنائى فى حالة حية . . مبهتها منطوق خيالى نفسه . . وتؤثر على تفكيرى وعقلى وتنسجى ووعى تأثيراً مخالف لذلك الذى يمكن أن يلقى ويلون أحاسيسى وبالتالي يحجم على فكري وعقلى . . ساعة المغرب عند رحيل الشمس . . وهذا ما يمكن أن أسميه التواجد الكونى . . وهو تواجد دائم يلازمى حتى ولو وضعت فى داخل جب عميق لأبى أعيش فى داخل أى مكان من خارجه .

أعيش فى الغرفة المعلقة بكل ما يتطبع داخلها من إطار الطبيعة المحيطة والكوابل الشامل لها . . وليس هذا التواجد الكونى أو ما يمكن أن يكون الإحساس الكلى بالسكان . . ومبهمه أصلاً طلاقه انخيار وسرعة التواجد فى داخل الصورة المسكانية من لحظات خيالى والافتتاح عينا بما يشبه الهروب إلى العيش فى حاسها الواسعة . يعادل تماماً فى تركيب كيانى الحسى والعقلى ما يمكن أن أسميه أيضاً التواجد الزمنى . . وأعنى به الإحساس الدائم بالضر الذى أعيشه اللحظة فى داخل الإطار الشاسع للبعد الزمنى القائم دائماً على امتداد الماضى . . وهو التاريخ . .

هذا الإحساس التاريخ . . يجعلنى إذا وجدت فى أى مكان . . أعيشه

بحس مرهف . . لا كما هو قائم . . ولكن بما ربما كان عليه من قبل . .
ولهذا أغرق بكل فكرى لآلى الماضى ولكن فيما يمكن أن يبعثه إحساسى
بالمسكان من أخيلة وأفكار ماضية عنه .

والى أستطيع أن أصور ذلك بوضوح أكثر لو ذكرت لكم مثلاً . .
فإننى حين زرت معبد كاشيه القريب من السد العالى . . وهو معبد فرعونى
من معابد النوبة الذى نقل إلى مرتفع التل لإتقائه من الفرق خلف السد فى ماء
بحيرة ناصر . . وقفت داهلاً فى جهة الغرب أمام الجدار الخلقى حيث أربع صور
محفورة على الجدار بهمس الملوك والمسكات الفراعنة . . وكادت الشمس على
وشك المعيب وأشعتها تنداح عن الجدار . . تخيلتنى ساعتها وقد اندمجت
بالكون كله ماضيه وحاضره . . إذ عامرنى إحساس أليف هو نفس ذلك
الإحساس الذى يعمرى إذ أقف وظهري إلى الشمس عند الغروب أنطلع إلى
جدران أى قرية أوردها من قرى ريفنا العتيق . . ونفس الإحساس بالاندماج
السكونى الكلى الشامل بالمسكان والزمان . . يلتقى صباح مساء فى كل بقعة
وسط الطبيعة . .

بجمل القول حتى لا أدخل فى متاهات . . إذ ربما كان كل الناس مثلى
فى هذه الخاصية . . إننى مرهف الحس دائماً فى كل لحظات حياتى التى أعيشها . .
بكل ما يحيطونى من أبعاد المسكان الذى أوجد فيه . . وأساسها حماة الأربع
الأصلية التى تحدد بضوء الشمس وما قد تثيره من الأبعاد الزمنية التى سرعان
ما ارتحل إليها بخيالى وحسى وفكرى .

ومن أجل ذلك كان سطح منزلنا هذا فى طفولتى بمثابة المرصد الذى
ركب فيه جهاز كىاى وشكوبى . . والعقل لما كان يحيطه أو يحلقه عندى
من تواجد مكافئ فى الكون اعتبره أساساً ومتطناً دائماً لكن أساس حياتى . .
فإذا فرغت من لعب الكرة فى الصباح ألجأت إلى السطح .

● عماد الدين ●

وفي تلك الفترة بالذات وبعد أن جمعت دواليب المكتبة في غرفة واحدة أى في شبه محرن مكسوس وهى التى كانت تشمل ثلاث غرف . . كان السطح هو مسقرى الوحيد لقراءة ما أشتريه من مجلات ولا أقول كتباً وروايات . . وكانت كلها مجلات مصورة مما تعودت على قراءته وأما في رفقة عمادى الثلاث قبلاً . . ولكمها كانت مجلات من نوع جديد غير اللطائف المصورة ومجلة الأولاد . . فمى مجلات لا تحوى إلا صور المشين والمثلاث وأخبار المسرح وكان يصدر منها أكثر من ثلاث مجلات . . هى الصباح والستار والناقد والمسرح وقد تضاعف شعفى بها خاصة بعد أن بدأ والدى يصحبى معه إلى القاهرة في سيارتنا الجديدة . فلم يكن يمر شهر إلا ونحن نزل في لوكاندة رويال عماد الدين وكان أبى يرفس الإقامة في منزل أى من أقاربنا المقيمين في القاهرة .

كانت هذه اللوكاندة وهى لا تزال تحمل هذا الاسم حتى الآن تواضع المسرح الذى أذكر أننى شاهدت فيه أول عام فرقة الكسار . . في قلاب عماد الدين . . ثم لما سافرنا بعد ذلك صرات . . صالة لهدية مصابى . . وموقعها الحالى تشغله سينما صيفية بخوار سينما استوديو مصر التى لم تكن قد بنيت بعد .

وأحسب أن أصل ما يمكن أن أفضله أن أترك القسم بسجل ذكرياتى المتداخلة عن تلك الأيام العجيبة . كانت سيارتنا وهى سيارة ستوديو بيكر هويه تقطع المسافة من ميت عمر إلى القاهرة في أكثر من خمس ساعات . . فلم تكن الطرق قد عُبِدَتْ بعد وعطيت بالأسفلت . . وإعما كنا نسير في وسط « الزراعة » المليئة بالتراب والمخفيات . . وعند سقوط الأمطار نخرج بالسيارة على جنبها للاستراحة حتى يجف بقية الطريق .

وكننت أعيش طوال السفر وأخى الأصغر منى فى أحدث متصلة مع والدى
عن ماسفعله فى القاهرة حين نصلها . . فإذا بأصا مشارف شبرا . . ويدأنا نرى
الترام . . انتقلت إلى أحاسيسى وخيالى . . خاصة وكنا أيامها نشاهد القلم
والقلعة من مدخل شبرا . . إلى عالم آخر . . عالم ساحر . . أرز ما فيه كثرة
عدد الناس وكثرة الترموايات والعمارات وهكذا .

ونقبل على عماد الدين أحيراً فيبهرنا المئرو الذى كان يسير فى منتصف
الشارع إلى مصر الجديدة بادئاً من شارع فؤاد . . ويدخل اللوكا كندة فيسكون
فى انتظارنا الشيخ سيد إسماعيل . . وهو رجل قاهرى من ممثلى فرقة الكسار
ويتولى مهمة الأمير زاريو لنا حين نسكون فى مصر . . فيصحبنا إلى كل مكان
وكان يلزم والدى كسله وكثيراً ما زارنا فى ميت غمر وأقام عندنا شهوراً .
وكان رجلاً خفيف الطل عامر التجارب . ابن مصر حقيقى .

ونسارع إلى وضع الشنط أياً وأخى لتغير ملابسنا وبذبه علينا والدنا ألا
نتمدى السير فى شارع عماد الدين . . ولمدة ساعة لا أكثر ثم نعود إلى
اللوكا كندة . . ويكون قد دخل المساء وتبدأ الأصوات تملأ الشارع فيزداد انبهارنا . .
وقد كان أسطح الأضواء التى تبهرنا فى عماد الدين . الإعلان الدائرى المقام
على باب سيمما الكوزمو وكان اسمها فى تلك الأيام « الكورموغراف
الأمريكاني » وكانت لمباتها نصف دائرة ضوئية تطفى ثم تعود للاضاءة وهكذا
على التوالى . . وتقع على مقربة من اللوكا كندة .

● زيارتنا القاهرة ●

ويحل المساء فيخبرنا والدى بين السيمما أو الرينجى أو الكسار . . ونظل
على هذه الحال لأسبوع أو أكثر ثم نرتد عائدين إلى « البلد » . . ولا حاجة

إلى القول أننا كنا مفضل مشاهدة المسرح نظراً لوجود سيماء بحيث غمر لا يقطع عنها كل ليسة .. فدخل الریحاني أو الكسار . ونخرج لنتمشي مع والدي في مطعم لأنساء ولا أنسى طعامه . وخاصة طبق الأرز بالكبد والكلأوى ولحمة الشاورمة والكبدية الشامي . وكان هذا هو مطعم البارزانا بشارع الأنفي بمدينا ديان وقد أغلق من أعوام قليلة . وكان من أمتع ما يحل لي قبل إغلاقه أن أصحب روجي إليه لأحكي لها عن ذكرياتي فيه وأجلس معها إلى نفس المائدة التي كنا يجلس عليها ونحن أطفال أنا وأخي مع والدي وأصحابه .

وفي المرات التي كانت تصحبنا فيها أمي حين السفر إلى مصر (القاهرة) .. كنا نشاهد منيرة المهدية .. وأشهد أنني شاهدت معها مسرحية «العندورة» وكانت من أجمع وأشهر المسرحيات . ولكنني لم أتأثر بها كثيراً .

كذلك كان عمي .. وأيامها كان لا يزال يدرس الحقوق ويقم في القاهرة يأخذنا معه لمشاهدة يوسف وهبي .. وكان أبي لا يرتاح إلى مسرحياته لما فيه من فواجع ومبكميات فلا يحضر معنا . وأذكر أنني شاهدت له أيامها مسرحية ربما كانت راسبوتين أو كرسى الاعتراف . ولكنها لم تترك في نفسي أثراً مهماً . بدليل أننا كنا بعد أن يعود إلى ميت غمر .. أنا وأخي ومعنا أصدقاء طفولتنا .. نصعد بهم إلى السطح ونروح نمثل ما شاهدناه من مسرحيات في مصر أمامهم وأحياناً مباشرة معهم معاديبها .. ولاتسكون بينهم مسرحيات يوسف وهبي .. ولا أدري السبب .

ويلاً أنسى تمثيلنا له على السطح . مسرحية شاهدناها للريحاني ونحن في مصر وقد أنرت كثيراً في نفسي .. وكنت أحفظ حوارها وأردده وقد كتبته لهم من ذاكرة ليتموه . وهذه المسرحيات كانت فيها محكمة .. أطبقها محكمة الخط .. ملتهم فيها الریحاني وحسن فايق .. وعصوى المحكمة شرف مطمح والعصري .. وكذلك مسرحية أخرى للكسار . أعظمها .. البربري في الجيش . ولكنني لا أذكر أنها حاولت

تمثيل أو تقليد يوسف وهى . . ربما لصعوبته . . أو لأنه كان لا يضحك .
 اللهم . . انى أصبحت من أثر هذه المشاهدات وكثرة الأسفار إلى مصر . .
 أعيش بكل خيالى فى مباحثها ومسارحها وأقتنى بسبب ذلك كل ما يرد منها
 من مجلات أسبوعية مصورة تتحدث عن عماد الدين وأهله واحتفظ بها وبما
 فيها من موضوعات وصور . . وأدكر أن شغفى الأساسى كان ينصب على
 ما فيها من إعلانات من الروايات الحديثة التى سيجرى تمثيلها والتى لا بد وأن
 نرحل مع والدى لمشاهدتها . . وهو الشئ الذى كان يحلولى فيه الحديث مع
 والدى دائماً فى سهراته الصيفية على السطح . إذا كان من عادته أن يسمر
 على السطح وأظلم أنا جالساً معه بإصرار منه حتى ينالنى النعاس فيحملنى بنفسه
 إلى الفراش . .

❁ روايات أبى وأقاصيصه ❁

والحق أن تلك كانت من أمتع الليالى التى زادتنى النصف الذى
 لأنها كشفت لى عنه . الصورة التى الساهرة التى كان قد تعلق بها خيالى . .
 وهى تلك الحياة الفنية الملاحية التى عاشها قبلاً فى عماد الدين . وأنامت لنا
 الظروف أن نشهد فى سفرياتنا انخراطه معه بعضاً من معالمها بعد أن اقتنى
 السيارة ولم يعد يطيق الهمد عن ماضى شبابه .

ويروح أبى على مدار الليل وأنا أعيش معه بكل عواطفى وكل خيالى . .
 يروى لى أحداث أو معاصرات حياته فى تلك الأيام وصورته عن الشيخ سلامه
 حجارى . . وكيف كان لا يفارق مسرحه ثم صورته عن سيد درويش وكيف
 كان يلتقى به فى مقاهى عماد الدين . . ويأخذ فى الغناء مردداً ما كان يعش
 عليه فى صباه من أغانيهم . أيامها أنصت إليه لأول مرة وهو يغنى . . أنا كنت

في الجيش أدعى صاحب العلم . . وأجوليت ما هذا السكوت . . ثم ينطلق
بمقيته وأنا ساهر معه حتى آذان الفجر ليسمعني . . أنا عشت وأنا هويت
وانتهيت . . للشيخ سيد درويش . . ومن بعد ذلك يحكى عن قصص مثيرة . .
لقاءاته بهم وكيف كان يدخل مسارحهم ويلقاهم في جلساتهم الخاصة . . واليلة
التي شاهد فيها الشيخ سلامة بعد أن أصيب بالمالح وكان يغنى وهو جالس
على مقعد . . وكيف سافر إليه لشاهدته في المنصورة ومنع عنه جدى بعدها
المهروروف . . وحرّم عليه السفر شهورا عديدة . . وهكذا . .

والحق أن روايات أبى وأفاضيله هذه كانت من أقوى ما ربطنى أمشق
الفن وحياته الفن بعد ذلك على مدار عمرى . حتى لقد أصبح هذا بدوره هو
الجذب الرومى تنيكى في حياتى بطولها . . مثلاً كان في حياة أبى في صباه
وفي شبابه .

ولا أذكر بعد ذلك إلا ومضات قليلة من تلك الأيام وهى الأيام التى
صاحبت ظهور وانتشار الفونوغراف وإقتناء ماله ذات صيف . . ووضعه في
الغرفة الكبرى من غرف شقة الصيف على السطح . . وكذا تتجمع حوله . .
العائلة بكاملها والعديد من أصدقاء أبى تستمع إلى عديد الاسطوانات التى
شاعت أيامها . . ومنها قصائد أم كلثوم الأولى . . وأغنيات عبد الوهاب
القديمة الباكورة ، هذا إلى جانب عدة أغانى لسلامة حجازى ومذيخرة المهدية
وعبد الحى حلمى والشيخ سيد الصفتى وسيد درويش ومحمد عثمان . . وهى
أسماء بدأت تشغل فكرى وتؤثر على حالى وتأخذنى إلى ما أبغيتها واسطواناتها
لتصبح مع لعبة الكرة والسيمى . . هى كل مكوناتى الحقيقية بعد ذلك . .
وأمتدت أغانى أم كلثوم وعبد الوهاب إلى بقية العمر كزاد متصل يعدى
عواطف صباهى وتأجيدات شبابه كغيرى من أبناء جيلى . .

بعده . ولا أدري متى كان ذلك بالتحديد . . . وقع حادثان كبيران كان
لها أسع : الأثر على حياتي . . أولهما . . . حصور بعض الزوار من القاهرة في صباح
أغبر ودحوهم إلى العرفة التي جمعت فيها دواليب المكتبة . . . حصنى الحصين
الذى كنت أحتفى بهمسي في داخلها ، فأسى مع ما فيها من كتب ومجلات ، بنى
جوعا أو فى حاجة إلى أى طعام . . . ويظل الجميع يهضون عني فيجدوني في
النهاية قابعا بداخلها . . . وأبى تدمر الكتب والمجلات التي تحرمنى من نومي
وأكلى وتضفف صحتى وتحنى على بهرى وبشاشة صباى كما كانت تعتقد .
وهذه اللعنة استدرت على لسانها حتى بعد أن كبرت وتخرجت من الجامعة .

● واختفت المكتبة ●

فزعت في ذلك الصباح الأعبر حين سمعت الأصوات داخل المكتبة . . .
ثم رأيتهم يزلون من أرفف الدواليب كافة مخلصاتها . . . وأحدم واقف بقلم
وورق يدون ما يتلوه عليه آخر يقوم بفرزها وإحصائها . . . ودحت صارخا
أبكي مولولا في وجهرهم أحاول أن آخذ الورقة من يد الرجل . . . وأتشبث
بأسكتب التي يضعها الآخر على الأرض . . . وتدحل والذى لينى وبمتذر لهم
بأن عصبى مرجعه خوفا على محلاتي . . . وكان يعرف إننى أحفظ بها فى
صناديق الحشب فوق الدواليب وهى صناديق كانت تحوى كما قلت « الربة »
أو « ختمة » القرآن الكريم . كما خطها جدى ووهها وفعما لله تعالى لمن
يقرأها من المسلمين وكان كل ما تبقى لى من مكتبة جدى بعد أن باعوها فى
هذا اليوم المشؤم لتختفى نهائيا من حياتى بدواليبها كاملة .

أما هؤلاء الذين اشتروها فساكنوا كما علمت بعد ذلك لسنوات من
والدنى جماعة من « الكتبية » من الأزهر . . . جاءوا فتمموا المكتبة وشروها

ودفعوا فيها كما أذكر عن والدتي ما يعادل بعض ديون والدي في القاهرة .
بعدها نقلت محلاتي . وكلها محلات مصورة عن الفن والمسرح كما أسلفت
ولكن ليس فيها كتب لأني لم أكن أيامها أحرص على اقتناء الكتب أو
الاحتفاظ بها .

نقلت المحلات إلى السطح .. مع جمع طفواني وكنت أحسنها وراء صناديق
المصحف الخشبية التي طالت واستمرت عشرات السنين موضوعة فوق سطح
دولاب أمي الكبير . . كما أيامها قد انتقلنا لعيش بها ثيا في حجرات السطح
في الدور الثالث الصيفي .. إذ تزوج عمي وتنازل له أبي عن الدور الثاني الشتوي .
وكا حرمت من المكتبة فقد وقع الحادث الكبير لأحر الذي أثر أيضاً
على حياتي في طفولتي ولا زلت أذكره لما صاحبه من الأسى والحزن . .
هو حضور بعض الناس وكان بينهم أكثر من خواجه يوناني . ومنهم واحد
يهودي . حضورهم من المنصورة ذات يوم .. وبيع أبي سيارته لهم وإستعناده
عنها استيفاءً لمض الديون . . فمن بعده حرمت من زيارات مصر المتوالية
وقبعت في ميت غمر أعيش مع أهل الفن الذين رأيتهم في مسارحها . . بما
يكتب عنهم في المجلات والمصحف التي إزداد تلقى بشرائها وإقتنائها . .
والذي أذكره بعد ذلك أيضاً . . بدأ انهزام أبي عني إذ يبدو أنه بات
يواجه مطالب مادية متزايدة ومسئوليات ضائلة متعددة . تدفعه إلى الالتفات
لزراعته وأمل ذلك كان السب في بيع المكتبة ومن بعده السيارة . . لكن
كان باقياً لدينا عربة حمطور وكارته بحصان فيما كنا نسميه « العربجاة » وهي
عبارة عن حراج في مرل عتيق كان يملكه أبي ويقع بخوار يتنقل الكبير . .
حرى ذلك على بداية الثلاثينيات ومع وقوع الأزمة الاقتصادية العالمية . .
الشيء الذي لم أذكره أيامها والذي أثر تأثيراً كاملاً على حياة الطبقات الوسطى

الزراعية في مصر . . فآدى إلى إفلاسها وإهمال معظمها . . لأنها الطبقات التي
كانت تعيش على إنتاج القطن .

● معنى وبداية الاشتراكية ●

ننتقل إلى مرحلة أخرى مما أذكره عن هذه الأيام . . وقد تميزت بوحود
معنى معناني يت ميث عمر بعد انتهاء دراسته في الحقوق . فقد جاء لوقت
مكتبها بالمحاماة في المدينة وترك القاهرة بدوره . بدأت ترتبط بمعنى خاصة
بعد حصوله على الإبتدائية وأذكر أنه أهداني لمناسبة ساعة يد وكان
يعلمني معرفة الوقت بواسطتها فأخطئ دائماً . . لصعبي للشهود أمام لجان
الأرقام حيماً . . ويصدقك هو كثيراً لهذا الضعف غير المعقول . الشيء
الذى كان يمر في نفسى خاصة وأنه ظل يسخر منى ويتمسك بذلك العجز طويلاً
أمام الأغراب .

لكن ارتباطى بمعنى بعد أبى كان له تأثيره الدافع على ثقافتى وتطورى
لأنه كمحام في مدينة ريفية كان يعيش على إقتناء المجلات وقراءة الجرائد
بانتظام . . الشيء الذى دفعنى إلى الريد من الشغف بالقراءة وهواية المجلات
السياسية والأدبية فضلاً عن مجلات الفن والصور . ومما شغفت به فى تلك
الفترة قراءة مجلة الكشكول . . وهى مجلة كروتورية سياسية مصورة . .
ثم السياسة الأسبوعية . . وكان أبرز ما فيها أو على الأصح ما أذكره منها
المسرحيات المترجمة التى تنشرها فى صفحتها الأخيرة وأغلبها من أعمال شكسبير
وأظن أنها كانت أيامها من المقررات على المدارس فى إحدى الشهادات
الثانوية . . الكفاءة أو البكالوريا . . ومما قرأته منها ولا زالت أعيه تماماً . .
بوليوس قيصر وروميرو وجوايت . . وعطيل . . وناحر البندقية . . ومبعث

تذكرى هذه الأعمال مع إني نادراً ما أحفظ في ذاكرتي مما أقرأ .. قصة
أورواية أو مسرحية أو حتى الفيلم السينمائي نفسه بعد أن أشاهده .. لا يمكن
أن يستحيل أن تستبقى في واعي من تفاصيل قصصها أو موضوعاتها شيئاً ..
إلا الحارط الرئيسية العامة .. حتى الكتب ذاتها لا بد أن أعيد قراءتها كاملة
حتى أستطيع استعادة ما فيها .. رغم هضمي السكلي لمضمونها وما يسمى بفكرتها
الرئيسية ومفذاها وأبعادها .. وهذه حسنة وفصيحة وليست نقصاً أو قصوراً ..
لأنها تجنبني التشتت التفصيلي بما أقرأ .. على عكس ما ألس عند المديدين
من الذين يتذكرون كل شيء عن أي شيء يقرأونه ويظل باقياً في ذاكرتهم
بكامل تفاصيله سدين طويلة .

أعود وأقول أن مبعث تذكرى لهذه الأعمال المترجمة الباكورة من شكسبير
والتي قرأتها في السياسة الأسبوعية على بداية الثلاثينات .. كان بسبب عادة
أخرى أعلم لم تلامني إلا من أيامها في ساول لما أقرأ .. وهي عادة باقية
ولا تزال متأصلة في أسلوب قرائتي . ومؤداها أن أقوم بتلخيص ما أقرأ من
كتب أو روايات أو قصص في كراسات صغيرة أو أوراق متناثرة .. احتفظ
بها لأعود إليها .

والذي أذكره اني كنت أقوم بتلخيص هذه المسرحيات في كل أسبوع
تصل فيه السياسة الأسبوعية وبعد أن يقرأها هي كنت آخذ لمجلة والخص
فصول المسرحيات المنشورة . ولأنها كلها كانت تقوم على الحوار فقد كنت
أخلص أيضاً حوارها .. وهكذا تكون لدى الولوج والشفف مكتابة الحوار
الذي لم يكن بدوره شيئاً جديداً على . لأنى كنت أعمل ذلك من قبل وأنا
أقوم باستعادة ما شاهدته من مسرحيات للريمان والكسار في مصر أو تمثيليات
في السيرك حين يقد على المدينة .. وأكتبها في حوار من عندي لتمثلها أنا
وأخي ورفيق طموشنا عندنا فوق السطح .

● السينا والكرة ●

على اننى أراى حفاة وقد انصرفت عن هذا كله .. فبمجرد رحيلى عن
ميت غمر والتحق بالثانوى وإقامتى بميداً عن أهلى فى الاسكندرية مع عمى
الكبرى عامين دراسيين وراء بعضهما .. بمجرد هذا الانتقال وجدته
أنصرف عن القراءة وأشف كل الشغف بمشاهدة السينا ولعب الكرة ..
وعلى بداية الثلاثينيات كنا نلعب فى محرم بك وكانت منطقة الشاطئ الموازية
لهذا الحى الكبير على شاطئ المتوسط منطقة صحراوية جرداء خالية من البهوت
تقريباً .. وفيها ملعب نادى الاتحاد بأبطاله فى هذا الزمن من أزمان النهضات
الكروية .. السيد حوده ومحمود حوده .. وعلى مقربة من مسكى أيضاً
وفى الطريق إلى استاد الاسكندرية الجديد الكبير الذى شاهدت افتتاحه ..
كان اننادى الأولمبى ببطله « البرس » .

كانت الكرة فى تلك الحقبة تحظى بالاهتمام والتقدير فى المدارس والمعاهد ..
كذلك كان الاهتمام كبير بمجموعات التمثيل .. وكان فى مدرستنا رأس التين
الثانوية .. فريق ممتاز للكرة وجماعة نشطة للتمثيل .. ومن العريب اننى
فضلت الانضمام لأشبال فريق المدرسة ولم انضم لجماعة التمثيل .. ولعبت الكثير
من المباريات وأخذتنى الكرة إليها عن كل قراءة .. رغم متابعتى لمجالات
الفنية وشراءها بانتظام .. وكان ترددى على السينا تردداً جنونياً .. فما من فيلم له
قيمة إلا وشاهدته فى كل دور العرض بالاسكندرية من سينا محمد على حتى
سينما ريانو .. إلى سينا الكوسكورديا .

وكان طبيعياً حين أعود إلى ميت غمر فى الأجارة الصيفية أن يصبح كل
مهمى منصعباً على الكرة .. وبالفعل .. فكم من نوادى أنشأها مع أخى

وأصعبنا في منافسة أندية أخرى . على أن المثير في تلك الأيام بالفعل أن الكرة كانت هي الشغل الشاغل للصبيبة .. والفتيان والشبان من أبناء جيلنا هذا .. وكان لميت غير فريق ممتاز للكرة كنا نتطلع إلى أفراد من السكبار تطامعنا إلى الأبطال .. ولكنني أذكر من هذه الفترة مع ذلك شيئاً هاماً يرتبط باتجاهي للمسرح .

كما نشيء فيما بيننا ناديا للكرة ثم لا يلعب مباراة أو مبارتين حتى تختلف . ونجمع الاشتراكات من جديد لإنشاء ناد آخر وهكذا .. فاختلفت ذات مرة من هذه المرات مع أصحابي من غواة الكرة مثل .. وخرجت من زمرةهم إلى زمرة صديق من زملاء الصبيبة .. كان طالباً مثلي في مدرسة المنصورة الثانوية وكان يعيش بعيداً عن طونا الكروي هذا إلى طونا آخر .. هو التمثيل المسرحي .

● التآليف والتمثيل ●

كان هذا الزميل التي ربطتني به صداقة جديدة .. يرأس فرقة التمثيل بمدرسته في المنصورة .. أوامه كان من أبرز أفرادها .. المهم أنني أصبحت أمضى أغلب أيامي معه في منزله ولم أكن قد تجاوزت الخامسة عشر بعد .. كان هو يتدرب على التمثيل ثم شترك معاً إذا التقينا في وضع المسرحيات للفرقة التي نزمع تكوينا في المدينة .. وكان الصديق محمد طلعت عبد الرحمن الحامي حالياً ميت غمر .. جمهوري الصوت يهيم بالمسرحيات المالية الصارحة من نوع مسرحيات يوسف وهي الذائعة أيامذاك .. وكان بالفعل يقدّر يوسف وهي في حركاته وأدائه .. يجلس ومع كل منا كراسية وقلم .. ونروح

تكتب المسرحيات التي نعدّها للفرقة المزمع تكوينها بواسطة معاً .. كانت أمنية صبيانية ولكنني أذكر أنها كانت أياماً جميلة أرائمة الأحلام والأمانى لأنني بدأت فيها أحلم بالمستقبل . فلستم كنا أيامها نتطلع إلى أننا سنصبح في يوم من الأيام أصحاب فرقة مسرحية كبيرة .. هو عيشل وأنا أكتب له ما يمثله .. بل كنا نلتقي وكأننا بالفعل أصبحنا نعيش فيما نعلم به من أمجاد .. وقد خلق ذلك عنسدي كما خلق عبده نوعاً من الاعتداد بالنفس .. وبالتالي الاعتداد بما أكتبه له والاعتداد عنده بما يمثله .

لسكن نرى ماذا كنا نؤلف ؟! هذا ما لا أكاد أنسى له بصيصاً واحداً في ذاكراتي الآن .. وربما كان الشيء الوحيد الذي ظل عالماً في فكري هو أنني كنت أسرع منه في كتابة الحوار وقد يكون سبب ذلك سبق تدريسي على تلخيص حوار المسرحيات المترجمة التي كنت أتناوع قراءتها من شكسبير في السياسة الأسبوعية .. ولهذا أخذت صبغة المؤلف .. بينما تعرّغ هو للشعف بالتمثيل وهو ابته .. فكنت كلما كتبت شيئاً أقرأه له فيأخذ في تمثيله ولكن بصوت جمهوري صارخ لا يتفق مع الحوار الذي أكتبه له .. لأنني كنت أكتب كلاماً خفياً مصححاً في حوار حي دفاق متلاحق .. وكان هو يتدخل لاختصاره وإضافة الكلمات الحادة المنيفة إليه ليشتع طاقته على التمثيل المدوي الصارخ ورغبته فيه وشمفه الجنوني به .. ومن هذه الفترة عمت أو ظهرت قدرتي على الحوار .. وهي قدرة لم تحبب وإن لم أحاول ممارستها إلا بعد ذلك بسنوات طويلة بحكم تطورات ظروف حياتي .

● حصص في المسرح ●

حدث بعد ذلك أن عدنا أنا وأخي لنتم أو نواصل تمثيلنا الثابوي في

ميت غمر .. وتركنا الاسكندرية لمدرسة المدينة .. كنت أيامها قد أصبحت في الكفاءة .. وهي شهادة تعادل أو تعتبر وسطاً بين الإعدادية الحالية والثانوية العامة . وبعدها كان الواحد منا يتخصص في البكالوريا فينتجه إلى القسم العلمي أو القسم الأدبي .

والتحقنا بمدرسة أهلية كانت تعتبر المدرسة الأهلية الثانوية الأولى والوحيدة وهي مدرسة « الصياد » وكان صاحبها وناظرها هو المرحوم الأستاذ محمد الصياد .. وكانت المدرسة تسعى على اسمه .. والرجل من أصدقاء أبي الحليمين وكان يدرس لنا الحساب والجبر .. وحصته تكون دائماً الحصّة الأولى من صباح كل سبت .. وكنت من شدة كراهيتي للجبر والحساب أفرح لكثرة تعيبيه فقد تعود الرجل أن يمضي نهاية الأسبوع في القاهرة إذ كانت لديه سيارة وسائق .. فهو يسافر من ميت غمر يوم الخميس ليمود يوم السبت ولسكته يعودت حراً لتصبح عينة حصّة صباح السبت .. وبصفته الناظر وصاحب المدرسة فقد كان يضطر لأخذ حصّة إضافية بذلها عند العصر وبعد انصراف المدرسة كلها وذلك إذا حضر في نفس اليوم .

ولسكنى على قدر كراهيتي للحساب وحصته على قدر ما أدكر ولا أنسى الحصص التي كان يطيها لما هنا الرجل في العصر .. لا في الحساب ولكن في الممرح .. فقد كان الرجل يسافر إلى القاهرة أسبوعياً لأنه كان مهيم بالريحاني ومسرحه .. ويشير إلى وهو يؤكد ذلك في كل مرة .. « والفصل لسعد الدين .. أبوك .. » كانت لا تفوته مسرحية مما كان يقدمه الريحاني في تلك المرة .. يشاهدها ليلة الخميس هناك .. ثم يمود إلى ميت غمر وهو يعيش بكل فكره ووعيه بما يشاهده عند الريحاني .. ويروح يروي لنا في إعجاب مشاهد المسرحية وأحداثها وشخصياتها والحوار والنكت اللاذعة فيها ..

مفصلاً شارحاً بدلاً من الحساب .. ما كان يقدمه الريحاني في مسرحياته ، وبالذات ما يصوره ويقدمه من حياتنا الاجتماعية وسلوكنا وتصرفنا .. وكان الرجل رغم ثراءه شديد الوعي والحساسية بالأوضاع الاجتماعية ورغم اعتاده عن السياسة التي لم يكن له أدنى نشاط فيها .. إلا أنه استنفت فكري بما كان يرويه عن لمحات القمد والسخرية في مسرح الريحاني وما يلحقه هو بها من تفسيرات وآراء سياسية منطوق على واقع الحال في البلاد .

والحق أن هذه كانت نقطة البدء في تكوين ما أسميه وعي بالصلة بين السياسة والحياة الاجتماعية وهو وعي اكتسبته من هذا الرجل .. وكان صادقاً نيراً متعبراً .. كان بالتمهيد السياسي .. برجوازيًا تقدمياً وهو فنان عن طريق تعلقه بالريحاني ومسرحياته وكان له أثره على فيما بعد في تعقيد مثله بالريحاني .

● البوليسيات ●

على أن هذه الفترة كانت لها دلالة أخرى في تكويني أيضاً . فقد أخذت هوايتي للسكرتة تغبوا كما قلت لتأخذ مكانها هواية ترتبط بشغفي الدائم المفضل بالقراءة .. وهكذا انغمست في إقتناء الروايات البوليسية التي كانت الطابع الغالب أيامها على ما يمكن أن نسميه الأدب الشعبي الرائج .. وأثبت على معظم أرسين لوبين والمفتش نيل وشارلوك هولمز وحونسون وابن جونسون والكثير من بوليسيات أجانا كريستي .. وتلى ذلك تعقبي بما كان يصدر من مجموعات روائية أخرى وأهمها مجموعة سلسلة روايات الجيب .. التي قرأت فيها الكثير من الأعمال الروائية العالمية الكبرى .. لتولستوى وأميل زولا وبلاك والمديدين وغيرهم .

وبلغ الأمر أن انطويت على مسمى فكنت لا أغادر البيت وأحرم نفسي فلا أنسى مع إخواني وأتراسي من الأصدقاء .. بل أظل قابلاً في المنزل طوال النهار ولا أكاد أنام بالليل ما دامت تحت يدي الكتب التي أقرأها من هذه الروايات . وكانت وافرة وكثيرة بفضل تعرفي على حصى مثلي من أبناء المدينة كان يمتحن تحارة الألبان وقد ترك الدراسة ليساعد والده في حانوتها .. وقد كلفت أبصاره من كثرة القراءة . وكان عنده مئآت من الروايات يجمعها في غواية عجيبة . . منها بارد لين وفوستا وروكامبول وابن روكامبول . . والفرسان الثلاثة ودون كيشوت وحريرة الكنز الخ . . كنت أبادله بما عندي أو آخذ ما لديه بدون بدل مقابل احتفاظه نهائياً بما أتم قراءته من الروايات التي اشتريتها لنفسى . . وقد ولدت عندي هذه القراءات الوافرة القدرة على سرعة القراءة . . وتنوعها . . وفي نفس الوقت النسيان السريع لكل ما أقرأه . . وقد كنت أعانى من ذلك كثيراً . . فلم يكن يودى دائماً ألا أنسى شيئاً مما أقرأه .

● مع السحري ●

وفي تلك الفترة أيضاً بدأت انتقل من قراءة البوايسيات والمترجمات إلى قراءة كتب الأدب المصري . . وجاء ذلك على يد رجل له فضل في بدء هذا الاتجاه القويم عندي . . وهذا الرجل هو الناقد الشاعر العقيد الأستاذ مصطفى عبد اللطيف السحري وهو من أبناء ميت غمر . . وكان أيامها زميلاً وشريكاً لعمى في مكتب الحمام الذي افتتحوه معاً بالمدينة .

كان أول ما قرأت بعضاً من قصص محمود تيمور الأولى ورواية زئفب لهيكل وبعض كتب العقاد المتفرقة وعدة من كتب سلامة موسى وكلها أهداها

لى السحرتى الذى لم يكن يتوانى عن تشجيعى بعد أن لاحظ هوايتى للقراءة
وبداية تعلقى بالأدب .. وكان مما غرزه السحرتى فى تكوينى أيامها
حب الشعر . فقرأت شوق وحافظ وشكرى ثم وقفت على عودة الروح لتوفيق
الحكيم .. وكانت من إهداء السحرتى أيضاً .. ولعودة الروح عندي
ذكريات لا تنسى .. فبعد قراءتها بل وبعد قراءة أى كتاب من الكتب
الأدبية الصادرة أيامها .. كنا نخرج عصرأ إلى شارع البحر على كورنيش
النيل الذى يقع غرب المدينة ويمتد إلى السكورى الموصل بينها وبين مدينة
زقوى المقابلة على الجانب الآخر من الشاطئ .. ونطل نمشى حتى نصل إلى
منتصف السكورى الكبير الذى يجرى من تحت النيل حيث يمضى بها الوقت
إلى قرابة منتصف الليل . لنناقش فى الكتب والروايات الأدبية .

ولعل المناقشة الممتعة الباقية فى ذهنى حتى الآن من تلك الأيام ما قطعناه
من جدال متصل حول شخصية بطل عودة الروح « محسن » .. وهل يمثل
المؤلف وفكره وشخصيته أم أنه شخصية روائية مستقلة ترتبط بالمثل نفسه
ولا صلة لها بتوفيق الحكيم وشخصيته .

والواقع إننى أعرفت على الكثير من الأعمال الأدبية وتعلمت الكثير من
النظريات والاتجاهات الأدبية .. وكل ذلك بفضل السحرتى صاحب أكبر
أثر على ميولى ومتجهمى الأدبى .. وشيء آخر أذكره للسحرتى ولا أنساه .
فقد جدد فى كهانى وتكوينى بإغراقه فى حب الطبيعة وتدلّعه بها .. هذا الوله
الجنونى بالطبيعة الذى لازمى ولا يزال يلزمنى إلى اليوم ويساعد على ذلك
عما كان يحيط ميت غمر من مناظر طبيعية خلابة واقعة بحكم موقعها كما أسلفت
فى البداية .

● محاولة الكتابة ●

ومن هذا التعلق الجسدي بالأدب والأعمال الأدبية اندفعت إلى محاولة الكتابة .. وقد بدأ هذا على صورة شعر مشور كنت أكتبه على ورق كراسات المدرسة بحيث لا تتعدى القصيدة أو ما يمكن أن يكون قصيدة .. الصفحة الواحدة .. أعبر فيها عن عواطف ومشاعري وأحياناً ما أصف فيها الطبيعة ولا أذكر إنني كتبت واحدة منها عن الحب .. ولعل ذلك مرجعه أن قلبي كان سريع التجارب والغلق مع أحاسيس الجمال وحدها .. أعى رغم تدهلي أحياناً بهمض الغيتات فان ضربات القلب التي كانت تصطرم بين جوانحي ، سرعان ما تزول إذا اختفت الحبيبة .. ولا أدري إذا كان ذلك يتفق مع تجارب الصبية في مثل سنى أيامها في النظرة إلى السلب أو أنه كان شيئاً مخافاً .. على كل حال فأنا لا أذكر إنني توقفت بقلبي الخفاق المدله عند حب واحدة بعينها ممكن أن أذكرها حتى الآن .. فالذي يبدو أن مشاغلي أو على الأحرى أحاسيسي وعواطفى المتأججة هذه .. كانت وقتية إلا فيما يخص هيامى بالطبيعة وحيى للقراءة ثم محاولتى للكتابة .

وقد يهيم أن أذكر في هذا المجال ميلى الجارف إلى الكتابة الاجتماعية والمشاكل الاجتماعية .. وهى غواية جاءت من موهبة الزجل .. فلقد كنت شغوفاً من البداية بكتابة الأزجال الانتقادية الساخرة وكان أول ما نشرته مكتوباً بالفعل قطعة زجلية فى المجلة الإقليمية التى كانت تصدر فى المدينة باسم مجلة « ميت غمر » وكان ينشرها صحفى دؤوب من أهل المدينة .. هو المرحوم إبراهيم فرج كشك .. فقد حدث أن كان ذات يوم فى جلسة بصحة والذى يتقاضاه اشتراكه فى المجلة كبقية الأعيان .. فأعطيته الزجل

وسرعان ما نشره في العدد التالي مباشرة .. ولا أنسى فرحتي بعدها بهذه البداية والاندفاعي إلى مداومة الكتابة فقدمت له مقالا عن ميت عمر أصف فيه المدينة وجالها وأهلها وحاجتها إلى الإصلاح .

وأطلع حى على هذا المقال وسارع إلى تهنئتي به فما كان منى إلا أن تبونه بمقال آخر .. وهكذا .. على أن الشيء المثير حقاً هو شهادة الأستاذ السجرتى لى أيامها بأبنى صاحب أسلوب فى الكتابة ولا بد أن أداوم على إنصاح هذه الموهبة .. ولعل هذا يذكرى بدوره .. بأن مسألة الكتابة لم تأت اعتباطاً كما قد يقال . وبما أذكره .. وهنا مكانه بالفعل - - - لى وأنا فى الابتدائية بمدرسة ميت عمر التابعة لمجلس المديرية . كنت أكتب موضوعات إرشائية جيدة لعتت إلى نظر أستاذ اللغة العربية .. وهو الأستاذ محمد أبو الفضل إبراهيم .. صاحب العديد من المؤلفات ، والحقق المرموق للتراث العربى .. فدعانى الرجل إلى منزله على حفل شاي لموهبتى فى كتابة الإشاء وأصبح يتابعنى ويكلمنى بالكثير من الكتابات لرعاية هذه الموهبة .. فقد كان كما أخبرنى بعد ذلك من سنوات قليلة .. يئبأ لى بمستقبل أكيد فى عالم الأدب وهو الشيء الذى حدث بالفعل كما قال لى وهو يهزنى فحوراً وبذكري بما كان منه وأنا تلميذ فى الابتدائية ..

❦ وعشقت القاهرة ❦

ما أن حصلت على شهادة الكفاءة من مدرسة ميت عمر حتى أجهت إلى القاهرة للحصول على الليكالوريا .. إذ لم تسكن فى ميت عمر على هذه الأيام مدرسة ثانوية تدرس لسان الكفاءة .. وفى القاهرة جاء مكنتى فى حى السيدة زينب .. بداية على الشارع العمومى فى منطقة جدينة نأميش ثم بعد ذلك

داخل المنطقة في بيت خلف شارع السد وبحوار مقام السيدة زينب حيث كان يقطن أبطال عودة الروح لتوفيق الحكيم وأبطال قنديل أم هاشم ليعي حتى .
كانت نقله مبالغته ومثيرة بالفعل فقد أخرجتني من عالم المدينة الريفية إلى صميم حياة القاهرة وفي حي من أعرق أحياءها الشعبية . وهكذا اندمجت في البيئة القاهرية بكل كياني .

وأشهد أن القاهرة من هذا الحي فتنتني عن كل شيء عداها فاندمجت في الحياة القاهرية بشغف وإعجاب وعنف جارف أثر على تأثيراً كبيراً حتى أصبح كل شيء أن أصبح قاهرياً .. وكذت بالفعل أسى جمال ميت غير وفنة الطهيمه فيها وجواريف من حولها .. وإذا بي أعيش في شوارع القاهرة وحواريها وعطفاها ودروبها وأزقتها عيشة المسحور .

وفي أول الأسبوع شغفت بأجواء القاهرة الزاخرة بالمفاتيح . السينما والمسارح ودور اللهو وغيرها .. فكان ترددي الدائم على محاد الدين والعتبة وغيرها من أحياء وسط المدينة التي تكثر فيها الملاهي والمسارح والسينما .. واستمعت بما أصبحت أعيش فيه عما كنت أقرأ أو أسمع عنه .. وهكذا انصرفت بكليتي عن الاهتمامات الأدبية وتركز جهدي على محاولة النجاح في البكالوريا لكي أدخل الجامعة وأظل أعيش في القاهرة إلى نهاية عمري .

على أن شيئاً واحداً هو الذي كان يستحوذ على كل اهتمامي في تلك الفترة زهدت السينما تماماً .. وانصرفت عن مشاهدتها إلى مشاهدة المسرح .. أياها كان الريحاني في أوج نشاطه للمسرحي .. وكانت صورته التي تركتها في نفسي ناظر مدرسة ميت غمر الأستاذ الصياد .. خير مشجع لي على التعلق به .. وبالفعل كنت اقتطع من مصروفي طوال الأسبوع ما يمكنني من مشاهدة مسرحياته فقد كانت أسعار تذكرة المسرح عالية .. خمسة أضعاف ثم تذكرة السينما .. ومع

ذلك فلا أذكر أنني فانتى مسرحية من مسرحياته بل أنني كنت أشاهد
مشروحياته لأكثر من مرة .. بل ومرات .

● صلوة حسين ●

لكن القاهرة كانت أيامها تنعج بالأحداث السياسية .. وفي هذه الفترة
عام ١٩٣٦ بالتحديد . بدأت أشغل بالسياسة أتردد على الأندية والأحزاب
السياسية .. بيت الأمة والنادى السعدى والبيت الأخضر لمصر الفتاة وقاعة
الأحرار الدستوريين وغيرها من الدور والأندية التي كانت تفيض دائماً بالنشاط
السياسي القائم كله على أكتاف طلبة المدارس والجامعات ، ولا أذكر أبى
حاول مرة الاشتراك في مظاهرة أو التشيع لأي حزب أو اتجاه سياسي .. بل
كان موقفي موقف الساهر من كل ما يجرى .. الشغوف به في نفس الوقت .. وقد
تركز هذا الشغف في حضور الاجتماعات السياسية والاستماع إلى خطب الزعماء
وبالذات خطب النحاس باشا . . ولأدري لماذا أحببت هذا الرجل وظللت
أحبه إلى نهاية عمره .

وقد كان في تعلقي هذا .. أثره في اتجاهي نحو التأثير بحزب الوفد .. مع أنني
لم أكن وفدياً بالمعنى الحزبي أو الرسمي أو السياسي للكلمة . وربما كان أهم
شيء أثر في منجهمي هذا هو شهودي لحادث عذوة ضرب الدكتور طه حسين
في كلية الآداب بواسطة أنصار الأحزاب المعادية لوفده . على زعم أنه رجل ملحد
ويروج للكفر والإلحاد والخروج على الدين . فقد كنا نترك المدرسة ونتجه
بجماعات إلى الجيزة لنضم للطلبة المصريين بالجامعة . وكان أن اندمجت معهم
ووقعت في حماس بينهم للدفاع عن طه حسين ضد المعتدين عليه ، بل إنني اقتنعت
بحرة طه حسين مع جماعة المدافعين ، ولكن كان ذلك بعد أن خرج هو منها

وسط المظاهرات المعادية يتسم في منغرية ولا يرد عليهم بشيء ، بل يمنع الآخرين عن التمرض لهم أو إبعادهم عنه وكأنهم ، يهتفون له مع أنهم يهتفون ضده .
بعدها أصبح طه حسين في نظري هو كل شيء .

وبالفعل زادني هذا الإعجاب بطه حسين إلى الانصراف عن متابعة السياسة أو الانغماس في رأى نشاط من نشاطاتها المتزايدة ، وعدت إلى سابق عهدي بالقراءة الأدبية وبالأذات كتب طه حسين ، فلما حصلت على البكالوريا بعد ذلك كان لابد أن أدخل كلية الآداب .

❶ في كلية الآداب ❷

وادخول كلية الآداب قصة تستحق التسجيل ، فقد كان والدي رحمه الله مصمم على إلحاق بكلية الحقوق ، وبالفعل جاء إلى القاهرة بأوراق وقدمها للحقوق ، وافتتح العام الدراسي وأمام سجل بكلية الحقوق ولكنني بعد أسبوع واحد سحبت أوراقني منها .. وأسرعت بتقديمها للائتماع بكلية الآداب ، ولقد شجعتني على ذلك من البداية مسجل كلية الآداب وأحد طلبة بلدتنا ميت غمر الملتحق بكلية الآداب قسم اللغات القديمة الذي يرعاه طه حسين رعاية شخصية لدراسة اللاتينية واليونانية القديمة . ولم يكن هناك إقبال يذكر على القسم المذكور ولذلك فما أن حملت أوراقني إليهم حتى قبلوني في نفس اللحظة .. وانتهى الأمر بأنني لم ألتحق فقط بكلية الآداب كما كانت أمنيته بل ودخلت أيضا القسم الذي يشرف عليه طه حسين شخصيا .

كان ذلك في العام الدراسي ١٩٣٧ / ١٩٣٨ ، لكن لم يكد ينفذ من العام أسابيع قليلة حتى وجدتني في حيرة من أمري ، فلقد كان قسم اللغات القديمة هذا — الذي التحقت به يمثل أكثر ما أكرهه في حياتي كلها وهو

الحفظ .. إذ كانت كل الدروس التي فيه تعتمد على الحفظ .. حفظ آلاف الكلمات اللاتينية وآلاف العبارات اليونانية .. وإذن فقد أخرجت نفسى من كلية الحقوق لأغرق بها فى بحر اللاتينى .. وعشت أياما عصيبة .. لكن حدث ذات صباح ونحن وقوف أمام مبنى قسم اللغة الانجليزية بكلية الآداب وكان يواجه المكتبة حيث الشمس الساطعة .. حدث أن لحقت طالبا بقسم اللغة الانجليزية .. كان يبدو عليه نفس الحيرة .. ومرعان ماتمارفانو تكلفا كان هذا هو الصديق الزميل الدكتور محمد إسماعيل الموائى .. كانت حيرته غير حيرتى .. فهو ملتحق بالفعل بقسم اللغة الانجليزية ولكنه حائر بين البقاء فى كلية الآداب أو الالتحاق بالحقوق .. شئ محيب .. كان مرحمه أن تربيته كان الأول على القطر كله فى شهادة الكالوريا .. ومن حقه الالتحاق بجامعة بكلية الحقوق .. ولكنه احتار الآداب وهو قابع بها .. وتظار حنا الحيرة فإذا به يدهش لعدم إقدامى على دخول القسم الانجليزى .. فقد كان مجموع درجائى فى اللغة الانجليزية .. يفوق المطلوب للتقدم لهذا القسم وهناك إعلان معاق على رأس إعلانات الكلية يقرر أن من حق أى طالب حصل على أكثر من ٢٠ درجة فى الانجليزية أن يلتحق بالقسم الانجليزى .. وحلا لشككى صهيبى موافى إلى رئيس قسم اللغة الانجليزية .. المستر سكيف .. وكان رجلا له نفوذه وسلطته وسدطته .. ودخما عنده الغرفة فأخبره موافى بأنى حاصل على ٢٩ درجة وملتحق بقسم اللغات القديمة .. فهب الرجل صارخا مستنكرا .. ورفع الساعة ونكتم مع المسجل ثم نمت به إليه لإحصار ورقة تحويلى فورا إلى القسم الانجليزى ..

● القسم الانجليزى ●

انشغلنى هذا التحول الذى جاء مصادفة من حالة نفسية مريرة كنت

أعانيها من جراء التعاقب بقسم اللاتينيات . لأن الدراسة في هذا القسم كانت تعتمد على الحفظ وما يسميه الطلبة عامة « الصم » وطوال حياتي المدرسية وأنا أكره الصم والصامتين . ، فذا كرتي لم تحلق لحفظ شيء أنداء . خاصة إذا كان كلمات أو ألفاظ أو تعبيرات .. بالاختصارات أى لغويات .. ذلك أن الامة كما هي مركبة في طبيعى .. شيء لا يطيقه عقل بالمره .. كالحبر والحساب .. اللغة عملى وسيلة إلى معنى أو تصور أو فكرة وليست ولا يمكن أن تكون غاية .. والأسلوب إذا لم يأت بداهة تعثرت الفكرة .. واختلفت الصورة .. وهذا كلام أقوله الآن بعد عمر عريض مديد من التمرس على الكتابة .. ولكنه كان لاصفاً نوعى من البداية .. فأنا كما أنى أتمتع بطلاقة فى الكلام .. أتمتع أيضاً بطلاقة فى القلم بحيث أن أى كلمة أو لفظ لا يمكن أن توقنى عن التعبير عما أريد .. بل لعل من ميزاتى رشم النسيان المتصل الدائم لكثير من الكلمات أو ربما كان سبب ذلك أيضاً .. أستطيع بلا توقف أن استبدل أى كلمة بكلمة أخرى للتعبير عما أحب .. بلا توقف وبلا تعثر .

● عمدة اللاتينى ●

ومع أن التعاقب بقسم اللغة الانجليزية أراحنى راحة نفسية لا توصف .. إلا أنى لم أقبل على الدراسة فيه الإقبال الواجب المشجع .. فقد كان ظنى أن الدراسة كلها ستكون بالانجليزية .. وسرعان ما اكتشفت أن الدراسة فى العام الدراسى الأول قد خصصت لما يسمى بالسنة الاعداية . والدراسة فيها لا تحلوا من دراسة اللغة العربية والترجمة .. ثم اللاتينية .. وحقة حدة حماسى فى أقل من شهر لأنصرف إلى حياة لاهية عابثة .. وكنت نادراً ما أحضر الحصص أو أشهد المحاضرات ماعدا الفاسفة ودراسات الفصول الخاصة بدراسة

اللغة الانجليزية ذاتها . . وذلك لعملي بما فيه من جدّة وطرافة . . خاصة بالنسبة لقراءة الروايات والمسرحيات والشعر . . أما التاريخ والجغرافيا فقد كانا امتداداً طبيعياً واستطراداً منفصلاً لما في المدارس الثانوية . .

لهوت كثيراً في هذا العام لأنني كنت أعيش لوحدي أو على الأحرى مع مجموعة من الطلبة من أبناء بلدتناميت غمر في شقة مجاورة بالجيزة . . أدكر إننا استأجرناها في ذلك الوقت بمبلغ ثمانين قرشاً مصرياً لا غير خلاف هبة البواب التي لا تزيد من عشرة صاغات . . وكانت شقة واسعة . . وبدورة مياه . . وباب يؤدي إلى حديقة صغيرة . . وانضمت بكليتي في حياة الطلاب العابثة المليئة بالموبقات . فلما انتهى العام رسيت في اللغة اللاتينية بملحق . . ولا حاجة إلى القول بأنني رسيت في الملحق اللاتيني واضطرت إلى إعادة السنة .

كانت صدمة قاسية دفعت أهلي إلى ترك ميت غمر والانتقال إلى القاهرة للعيش معي فيها حرصاً على مستقبل بقية أخواني الذين تتابع تلاحتهم لدخول الجامعة والدراسة فيها . غير أن هذا الرسوب في اللغة اللاتينية . . كانت بالنسبة لي كالجبر والهندسة والحساب الثانوي . . ظل يلزمني كابوساً متلاحقاً في أحلامي حتى بعد أن تخرجت وتوظفت بل بعد ما تزوجت وأنجبت . فالى سنوات غير بعيدة . . كثيراً ما سمحت من نومي في فزع على ظهور النتيجة ورسوبي في اللغة اللاتينية ولا أرتد إلى وعيي إلا وأنا جالس في الفراش وحولي أولادي وزوجتي . .

وبدا تخصص الدراسة الانجليزية في السنة الثانية التي انتقلت إليها بعد عام كامل من الإعادة بسبب اللاتيني فكان طبيعياً أن أحذر هذا اللاتيني الذي استمر طوال سنوات الدراسة . وبالفعل مرت الأهوام الثلاثة التالية

من أعوام كلية الآداب لا أذكر طولها إلا اللغة اللاتينية وبمجهود قاصر عليها
وحدها تقريباً .. ومع ذلك فلا أذكر أنى كنت أحصل من درجاتها إلا على
ما يكمل لى مجرد الانتقال .. والنجاح فيها على «الجر كرك» كما كانت التسمية.
الطريف أنى اليوم لا أكاد أذكر من هذه اللغة اللاتينية كلمة واحدة

● مصير أديباً ●

فى عام ١٩٤٠ على وجه التحديد وكنا فى غمار الحرب العالمية الثانية .
وكانت أثناءها فى السنة الثانية فى كلية الآداب قسم اللغة الانجليزية .. بدأت
أتعرف على المادة الجديدة المثيرة التى ندرسها .. ويسمونها عادة الدراما .. كان
جميع أساتذة القسم من المدرسين الانحيز وكنا ندرس إلى جانب «الدراما» ..
مادة الشعر والرواية وعديد من المواد الأخرى . ولم تكن عقيدتى لغوية ..
معنى أن حصصى من القدرة على استيعاب الانجليزية كانت محدودة بالنقيس
إلى معظم الطلبة .. ولذا لم أكن ولا زلت عاجزاً عن إجادة الكتابة باللغة
الانجليزية السليمة أو التحدث بها .. وسبب ذلك أصلاً أنى لم أدخل قسم
اللغة الانجليزية وفى ذهنى أن أخرج منه مدرساً فى اللغة ..

كان ذلك واضحاً عندى منذ البداية .. إنما دفعنى اليأس من اللاتينى
إلى ذلك .. فقد جاء التعاقب بكتابة الآداب أصلاً من شدة تعاقب بالأدب ..
ولهذا ترسب فى وجدانى — دائماً ومن الدققة الأولى لدخولى السكنية أنى
لا بد وأن أخرج أديباً .. أما كيف سيكون ذلك أو كيف سيتحقق ذلك فلم
يكن يشعنى كثيراً لولا رصيد ضخيم من الاطمئنان الخفى والارتياح السكامن
والثقة التى لا مصدر لها فى أن هذا لا بد وأن يكون مصيرى الختمى فى المستقبل .
ونعود إلى دراسة «الدراما» فأقول لى لم احفل بداية بما كان مدرسه ..

فيا عدا الشعر .. فرغم ضعف حصلي المؤوية إلا أنني كنت أقرأ بكثرة ..
 وضرعان ما وجدت في المقررات ما أشبع نهني خاصة من الرويات
 والقصص . ديكيز ولورنس وإدجار ألن بوفلديج والمديد من المؤلفين الآخرين
 وكنت لا أكتفي بما يقرر من رواياتهم عليا .. وإعنا أقرأ الكل منهم إلى
 جانب روايته أو مجموعته المقررة المديد من الرويات والقصص الأخرى التي
 يضمها رصيد إنتاجه الأدبي .. ولم أكن أقرأها كما تعودت أن أقرأ أرسين
 لوبين .. أو روايات الجيب مثلا .. وإنما أعيش فيها مع كل من يصادفني بلا
 أدنى محاولة لمراجعة ما هو مكتوب عنها من دراسات نقدية . بل أكون فيها
 رأيي الشخصي وانطباعي وكأنها ألقت لي وحدي لأفهمها بطريقة الخاصة هذه
 .. تماما كما كنت أفعل حين قرأت عودة الروح للحكيم والأيام لعل حين
 .. وعديد من الأعمال الأدبية والرويات العربية الأخرى .. زينب لميكل ،
 وسارة للعقاد وروايات المارني ومنها إبراهيم الكاتب .. وكل كتبه .. لأنني
 عشقت للمازني وأدمنته .. فإذا ما اقترب موعد الامتحان سارعت إلى مذكرات
 رملاني أكاد أحفظها عن ظهر قلب لأنني كنت من اجتياز الامتحان على آخر
 العام فيا هو مقرر عليهم من الرويات أو الشعر أو مجموعات القصص أو غيرها
 من المواد .. وكأنها مقررة عليهم وحدهم وليست من المواد التي لا بد أن
 أدرسها لأتمتع فيها مثلهم ومعهم ..

● الشعر والدراما ●

لكن الموقف كان يختلف بالنسبة للشعر والدراما لأنني كنت أحرص
 على حضور جميع الحصص الخاصة بهما .. أتناوع قراءة لأستاذة الانجليزية للنصوص
 وأسجل ما يقولون عنها وأحرص على تتبعهم .. فإذا عدت إلى البيت وجدتني

أفقدتم في قراءتها ثم اندفع إلى اقتناء المزيد عنهما .. فإذا كان مقررًا علينا بعض قصائد بيرون .. لا أكتفى بما هو مقرر من بيرون وإنما أروح أمحيث عن كل ما يمكن أن تقع عليه يدي من شعر بيرون أقرأه .. هو وشيللى وكيتس .. وإذا كان المقرر قصيدة لتينسون أو ورد ثورس .. فلم يكن يكفيني أقل من الديوان الكامل لكل منهما ..

الطريف مع ذلك أنني أحيانًا ما كنت أتى على ديوان الشاعر في يوم وليلة أو في يومين .. فأجديني لم أفهم منه شيئًا أضعت حصليتي في اللغة الانجليزية .. فأعود من جديد أقرأته مستعينًا بالقاموس .. وكان في ذلك فائدة كبرى إذ كنت أخرج بمحصلة أخرى جديدة من الأناخذ إلى جانب معرفة دقيقة وحميقة وأكيدة بالقصيدة ومعناها ومعناها .. لسكن الأهم .. تذوق للشعر نفسه وفهمي لمضمونه وشفقي بكتابته .. مما جعلني أبرز حتى المتفوقين من زملائي في قدرتي على استيعاب الشعر وفهمه وفهمي لرامي الشاعر وأبعاد قصائده ..

ولقد كان لذلك أثره إذ صادف عامها أن كان يدرس لنا مادي الشعر والدراما معًا .. أستاذ شاب جاء في نفس العام من أكسفورد هو المستر هاورث وكان شابًا متحررًا ومن أسرة عمالية وبعثني الاشتراكية ويسخر دائمًا من الانجيز لأنه من الأصل الأيرلندي .. وقد بلغ من شدة تحرره أن أنفي المقرر من الشعر على منتصف العام واستبعد تينسون وورد ثورس وكلاهما من غلاة شعراء الرومانتيكية وقرر أن يقرأ لنا ويدرس معنا قصيدة ملتون الشهيرة .. « الفردوس المفقود » وانبع في قراءتها وشرحها أسلوبًا عربيًا .. كان يقرأها لنا بنفسه بدلًا من أن يكلف أحدًا من الطلبة بقراءتها .. ثم يروح يشرح آياتها مفصلاً معانيها رابطًا كل ذلك بمفاهيم سياسية واجتماعية واقتصادية جعلتني أكتشف في الشعر الذي أقرأه .. بل في كل ما كما تدرسه من روايات وقصص ومسرحيات .. أغواراً جديدة مخالفة لما كنت أفهمه أو أدركه من قبل

في شعر كولريديج أو كينس .. ولا أقول ييرون أو شيللي لأنه كان كثيراً ما يعرج على شعرها ،الذات ليلاصقه بشعر ملتون في متجهم العام كشعر ثوري فصالي على حسب مفهومه اليوم .. لأنني أياهما إنما كنت أفهم الشعر برومانتيكية مطلقة لم تهتز بحيالي وفكري إلا بعد قراءة ملتون على يد هذا الرجل .

وكان غريباً حين وضع لنا بحثاً دراسياً لنكتبه عن ملتون على نهاية العام .. أن أحصل على أعلى درجة ويأتي الرجل ليقرأ ما كتبت على بقية زملائي في الفصل .. مطرباً أفكارى وفهمي لملتون خطأ على أسلوب وأخطاءى اللغوية والهجائية التي يندر أن يقع فيها إلا طلبة الدراسة الابتدائية . على أن الرجل غفر لى ذلك تماماً حين عاد في نفس الفترة من العام .. يحمل ورقة يحكى فى الدراما ليقراها بدورها على طلبة « السكشن » كأثرز مثال على أسوأ لغة وفي نفس الوقت على أعقق فهم مسرحي « دكتور فوست » لكرستوفر مارلو .. ومسرحية « أطلوني و كيلوباترا » لشكسبير .. من بعدها دعاني الرجل إلى زيارته في بيته وتناول الشاي معه .. وربطني به صداقة قوية .. لكها صداقة لم تدم إلا بقية العام لأنهم سرعان ما أهدوه عن مصر بحجة مخالفته لرئيس القسم .. وكان انجليزياً متسلطاً يعمل في السفارة الانجليزية واسمه المستر سكيف وهو الرجل الذي ذكرت أنه أودعني قسم اللغة الانجليزية .. وكانت مهمته أهد من رئاسة القسم والتدريس فيه .. لأنه كان يحيل طلبة قسم اللغة الانجليزية جميعهم إلى أشياخ للانجليز .. ومع أن علاقتي الوثيقة بالمستر هاورث لم تدم إلا شهوراً قليلة على نهاية العام إلا أنه ترك أو على الأصح غرس في نفسى كراهيته للانجليز وإيمانه بالاشتراكية وتعصبه للحرية .

تأثير مستر هاورث

وماذا عن الدراما ؟؟

هنا يصح أن أعود إلى عامين سابقين على هذا العام الثالث في كاية

الأدب .. فقد كنا ندرس الدراما من السنة الأولى .. وكان لرسومي فيها أهميته التي جعلتني أقرأ أعداداً مصاعفة من المسرحيات .. لأن المقرر منها كان يتغير كل عام عن سابقه .. وبالتدات مسرحيات شكسبير .. لكي كنت أقرأها كروايات وقصص .. ولم أدرك ولم أتبين حقيقة هذا الفن المتميز المستقل إلا بعد العام الثاني .. ومن بداية تلقيه على يد المستر هاورث هذا .. فالحقيقة أن الرجل بطريقته في التدريس وبمنظراته وفهمه .. غير الكثير من إدراكى ومفهومي وتذوقي للأدب عامة .. والمسرح على الوجه الأخص .. ذلك أنى كنت تعودت أو على الأصح كانوا عودونا على قراءة شكسبير من ناحية شاعريته وشعره مع تحديدات عامة وتعريفات مهمة عن معنى الدراما ومفهومها ترتكز كلها على محاولة التفريق بين المسرح والشعر .. أو بين المسرح والرواية ونسب السبب في ذلك يرجع إلى الأساندة أنفسهم .. وربما أيضاً لأن مفهوم المسرح في أدبنا على هذه الفترة كان قاصراً على تعريفه بأنه لون من الأدب القصصى .. حتى أن طه حسين نفسه حين ترجم أوديب ملكاً عرفها بأنها قصة غنائية .

لم أدرك معنى الدراما على حقيقتها كأدب مسرح إلا عن طريق شروح وتفسيرات مستر هاورث .. ورغم قراءتى السابقة لبعض مسرحيات الحكيم وشوقي فقد كان مفهوم المسرح كنقطة هو الغالب دائماً على فهمي وتذوقي .. وجاء هذا الرجل ليطلعنى في شكسبير ومارلو على بعض المفهومات النظرية للدراما .. وعنى مفاهيم كنت أدركها بالسليقة وحدها .. وهو ما استلفته في بحثى عن مارلو وشكسبير وجعله يهدينى قبول رحيله نسخة من الأعمال الكاملة لشكسبير .. وكان محاضرى في السنة الثانية حاضراً قوياً دفعنى إلى أن أقطع الأجازة بطولها وأما أقرأ شكسبير مستعيناً بالقاموس .. أقرأه بإدراك أوسع وتذوق أرحب نتيجة لمررتى ببعض قواعد المسرح فلما انتقلت إلى السنة الثالثة كان

من حسن الحظ أن يبدأ حلّها بدراسة المقدّم وأن تكون هذه الدراسة لكتاب
أرسطو عن الشعر . . الركيزة الأساسية لمعرفة فن المسرح على مرّ العصور .
وهكذا جاء تذوق لابن وفهمي لشكسبير وهيامي بربارد شو على مدار
العامين التاليين في كلية الآداب مؤسسا على معرفة مبدئية لا بأس بها
بفن الدراما .

❁ مسرحية أوليّة ❁

وهكذا همّت بالمسرح هياما جنونيا . . ضاعف منه تعرفي على أستاذ إنجليزي
آخر كان يدرس لنا شكسبير ويقطن بجوارنا في الجيزة . . في البيت المجاور
لبيتي . . وكان هذا الأستاذ هو المستر « مارتن ليمر » أو الأستاذ أبو بكر
نور الدين . . وكان الرجل قد اعتنق الإسلام وتصوف . . وبالنسبة لخصمه
في شكسبير فقد عشت معه عامين كاملين أتزود بفهمه العميق الفائر عن هذا
العملاق الذي لم يكن يمكننا أن يكون للمسرح في العالم كله وجود من بعده
لكنه كان يفسر شكسبير تفسيرات صوفية مجيبة تتفق مع نزاعه العارفة في
التصوف . . وقد حاولته على ترجمة بعض أجزاء من كتابه عن فلسفة يحيى الدين
ابن عربي وضعه بنفسه من دراساته الخاصة وسمّاه « عين اليقين » . . ولكن
معاونتي لم تكن تعدو تعريفه ببعض الكلمات العربية وتراكيب الجمل الخ . .
والواقع أن الرجل أثر على تفكيري لفترة فجمعتني أعشق شكسبير في تعبد
وقداسة . . غير أنه بروحانيته وتصوفه لم يستطع أن يخرج من أعوار تفكيري . .
الآراء والأفكار التي غرست من تأثير سابقه . . مستر هاورث . . وبالذات فيما
يتعلق ببداية اهتمامي بالاشتراكية .

وتحول هذا الهيام النظري إلى هيام عملي . . فكان مما عرفت به في سني

حياتي الأخيرة بالكلمة بين زملائي وأصدقائي كتابته في المسرحيات والمشاهد المسرحية القصيرة وإجبارهم على الاستمتاع إليها ونحن جلوس على أرض ساحات الجامعة أو فوق مقاعد حديقة الأورمان بين فترات المحاضرات وأحياناً حتى العصر .. وذلك حقيقة لم يفت ذكرها على الأفع الصديق الدكتور على الراعى ليذكرها ويذكرني بها في إحدى كتبه المادرة بما مضى من غوايتي المسرح ومحاولة الكتابة له على هذه الصورة الارتجالية الباكورة .

ومن معاصراتي أو تجاربي في تلك الفترة .. كتابة مسرحية من فصل واحد طويل ضد هتلر والنازية .. ضاعت أصولها تماماً .. وأذكر أنني كنت أجازي فيها الموجة السائدة التي كانت تشجعها مكاتب دوايات الحلفاء أيامها .. وهي تقديم اسكندشات تمثيلية في صالات الرقص المنتشرة خلال هذه السنوات من سنوات الحرب للدعوة ضد هتلر إذ كانت الأفكار العاشية قد بدأت تنسرب بشكل جارف داخل مصر .. ولسكني لم أقدمها لأى صالة وإنما اكتفيت بقراءتها ذات يوم على الممثل الكوميدي الراحل المرحوم عبد النبي محمد .. وكان يجلس دائماً على إحدى مقاهى صناد الدين .. فانهزت معرفة أحد زملائي الطلبة به وربما قرايته له .. وعرضت عليه المسرحية .. وجلس يستمع إليها .. ثم هز رأسه قائلاً في عبارات لا أنساها « يا بني أنا باشتغل مع الريحاني .. ودى مسرحية صالات .. ولكن صدقني .. لو أن الريحاني سمعها منك لاندعش لأن فيها حوار لا يمكن حتى الريحاني ولا ليدع أنهم يكتبوه .. » وانتهت المعاصرة على هذه الكلمات الأخيرة العائرة .. التي ظلت ترددها ذاكرتي على سمعي حتى ترسبت في كياني لتأكد لي صدق إصراري على الإيمان بمسرحيتي الأولى المقاطيس حين كتبتها بعد ذلك بثمان سنوات عام ١٩٥٠ .. وظلت مصرأ على أن لانهزت قيمتها في منس مهما كان الرأي فيها .. وذلك بفضل ترسب هذه الكلمات .

● موجات الاشتراكية ●

على أنى لأحب الانتقال من هذه السنوات التى أمضتها فى كلية الآداب قاصراً حدى على الدراسة المنتظمة بها وما أفدته منها بدون أن ألقى نظرة على مكوناتى الفكرية فى تلك السنوات التى أنهت تخرجى فى كلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية عام ١٩٤٢ .. فالواقع أن هذه الفترة من حياتى اتسمت إلى جانب تعرفى اللاصق على المسرح وبداية شعفى الجوهري به .. بتبدلات عديدة فى فكرى امل أبرزها ما ذكرت من تأثير مستر هاورث على نظرتى .. وهى تأثيرات لم أتبين حقيقةها جيداً إلا بعد تخرجى بثلاث سنوات .

وأرى من الأفضل أن أتوقف بكم قليلاً هنا لاسترجع وأعرض لصورة من أيام الحرب .. كانت تنسم بظواهر جديدة تماماً .. على الأقل بالنسبة لى فقد كن تحامى لدخول كلية الآداب من البداية عن شنف وإصرار متأخراً بحى للآداب وبطلعى نحو أن أكون أديباً . ولذا كان حرمى الدائم على تتبع النشاط الأدبى والفكرى وتعلقى بالحياة الثقافية . وكن أبرز ماصاحب الحياة الثقافية فى تلك الفترة . وخاصة فى الأعوام الأخيرة منها . أعوام ١٩٤٤ ١٩٤٥ . ظمور موجات من الأفكار والآراء والمبادئ الاشتراكية . وهى ظاهرة كانت تعم العالم كله وليس مصر وحدها . وساعد على وجودها فى مصر عدة عوامل . لعل أهمها قطعاً الفوارق الطبقيّة القائمة . وأساليب الحكم الملكى وفقدان الثقة فى الأحزاب السياسية والزعماء السياسيين .

لكن موجة الاشتراكية هذه أو موجاتها لم ترتبط من بداية ظهورها بالسياسة وإنما لفحت الحياة الثقافية ولصقت بالمتفكرين وحدهم . صحيح كانت المذاهب الاشتراكية معروفة فى مصر قبل ذلك .. وارتبطت لسنوات سابقة بالحركات العمالية على صور متقاربة . عدة . ولكن جميع الأحزاب السياسية

بما فيها حزب الوفد كانت بعيدة كل البعد عن التأثير بها . بل أنها كانت تقاوم
أبعادها على الدوام . ولهذا كان منشأ التيار الاشتراكي في البيئة المصرية مرتبط
برجال الفكر وحلة الأقلام من الكتاب . وبعض الفنايين والرسمين خاصة
وكانوا ندرة قليلة . ولم يكن يحمل لواء الفكر الاشتراكي بشكل ظاهر .
إلا رجل واحد . هو المرحوم الأستاذ سلامة موسى الذي اصطفت كل كتاباته
من سنين سابقة بالصيغة الاشتراكية والدعوة لها .

وفي السنوات الأخير للعرب العالمية الثانية وكفة الحرب تميل إلى جانب
الحلفاء صاحبها مرجة كاسحة من الدعوة إلى الاشتراكية . كان مصدرها
أساساً انكشاف حقيقة الفاشية كنظام عسكري قام لتثبيت قوائم الرأسمالية
ومحاولة تحويلها إلى نظام عالمي بالقوة المسلحة . وتبين الجماهير في كل الأوطان
أن الحرب ما هي إلا صراع حتمي يرتبط أساساً بوجود النظام الرأسمالي . ثم ظهور
الاتحاد السوفيتي في المجال العالمي كأقوى عامل في هزيمة الفاشية .

وقد ساعد على تعامل هذه الدعوى لاسيما بين المنفيين عدة عوامل .
أبرزها وأهمها في مصر تطور الحركة الوطنية المصرية ذاتها في الصراع ضد الملكية
والاستعمار المحتل المساند لها وسوء الأوضاع الاقتصادية التي صاحبت الحرب
لمدة خمس سنوات مما دفع نوعي اجتماعي غامر جديد تلازم مع الصراع السياسي
الداخلي ضد الملكية والإقطاع . وأدى إلى ظهور ما كان يسمى أيامها بالاتحاد
العسكري . الذي كان من أكثر المعالم المستجدة على النضال الوطني . خاصة
داخل حزب الوفد بوصفه أكبر وأكثر الأحزاب ارتباطاً بالجماهير الشعبية ..
وإذا أضفنا إلى ذلك تأثير وجود الحلفاء من مختلف الدول الأوروبية ومعظمهم
ينتمي بشكل أو بآخر فكرياً أو بحسب وضعه الاجتماعي إلى حارب اليسار المتناهي
للعاشية والسيطرة الرأسمالية المعروضة كل في مله . لأدركنا مدى القوة التي
انسمت بها الدعوة الاشتراكية في تلك الفترة .

● المتجه الاشتراكي ●

ارتبطت الدعوة الاشتراكية من البداية خلال سنوات الحرب الأخيرة بالثقافين المصريين الذين كانوا يدرسون في الخارج أو الذين كانت دراساتهم تهيئهم بالصعقة الأجنبية . . وظهرت وانتشرت بين طوائف الجامعيين . . خاصة في كلية الآداب وأقسام اللغات الأوروبية وقسم الفلسفة . . ذلك أن الأدب الاشتراكي والفكر الاشتراكي كان هو الطاعى على بقية المدارس الأدبية والفكرية الأخرى في الدراسات الغربية كلها . . ولعل مرجع ذلك إلى انضمام جموع المثقفين الأوروبيين بما فيهم الكتّاب والقلماء والمفكرين إلى الحركات المقاومة للنازية . . وهى حركات كانت تعبر عن نفسها دائماً فيما عرف بالأدب اليسارى والفكر اليسارى . . وقد أثر هذا كله على الحياة الثقافية . . لا في مصر وحدها . . بل وفي كافة أرجاء الوطن العربى وعلى الأخص في سوريا ولبنان والعراق . .

والذى أذكره عن بداية تأثرى بهذا الاتجاه وأما لازلت في كلية الآداب ما غرسه في وائى المتر هاورث كما أسلمت . . فقد كان يدرس لنا بقصد واضح الاشتراكية ومبادئها . . من خلال ما كان يقرأه من أعمال أو ندرسه من مسرحيات وشعر . . فمطليها دلالات قوية تكشف عن نظرة مخالفة جديدة . . في كتابات شاعر مثل شيللى الذى كان يعرفه بشاعر اليسار . .

وبعدها بعام ١٩٤٥ تقريباً بدأت الكثير من الكتّاب تغزوا مساحات . . ومنها كتب تدعو إلى الحزب والحرية . . وكتب تمجد روسيا وتشييد بنظامها هكذا . . مما لم يكن ممنوعاً أو محرماً بل كان يوزع بمعرفة مكاتب الدعاية الإنجليزية والأمريكية (الحلو أميركاً) كرد فعل لانتصارات الاتحاد السوفيتى على الهتلرية وبوصفه دولة حليفة تلعب أكبر دور في دحر النازية . . انهذو المشترك . . والإسراع إلى كسب الحرب . . والحق أنى تأثرت كثيراً بقرائنى

في تلك الفترة خاصة ما كما يدرسه في الكلية عن الفكر الاقتصادي الانجليزي وتأثير الماركسية عليه في مادة رئيسية من مواد الدراسة هي مادة « الحياة والفكر » . . . وكانت تدرس لنا منفصلة شأنها شأن الدراما والقصة والنقد . . . وهي عبارة من تطور الحياة والمجتمع . . . وجاء افتتاح مغالتي فهمي على دراسة برنارد شو والتعلق بأدبه ومسرحياته وكل تعاليم الاشتراكية . . . فزادني إلتصاقاً بهذا التيار الجارف . . .

لكن انظراً لأن كراهية الانجليز كستعميرين ومحتلين كانت شيئاً كامناً في نفسي فلم ترقى اشتراكيتهن المزعومة وإنما على العكس . . . جاء إعجابي بالاشتراكية عن طريق ما كتبت أقرأه عن الاتحاد السوفيتي ونظامه . . . ثم بمد ذلك عن طريق إقتناء الكتب والدراسات التي أخذت تنشر عن الماركسية . . . وأيامها لم يكن هناك أدنى خطورة في ذلك بل أن الساعات كانت يشجع على وجود مثل هذه المطبوعات ، وحي من الانجليز والأمريكان ذاتهم . . . وبفضل دراساتي السابقة للأدب الكلاسيكي الروسي . . . في بعض أعمال بوشكين . . .

● البقاء في القاهرة ●

كانت الحياة الثقافية في تلك في الأيام . . . أيام الحرب العالمية الثانية . . . حياة غامرة فياضة . . . وقد ارتبطت بها حتى قبل تخرجي في كلية الآداب . . . ولذلك فما أن تركت الكلية حتى وجدتني أعيش بكل كياني في المتركز الثقافي الواسع الذي يملأ رحاب القاهرة . . . ولعل أبرز ما عرّض هذا معرفتي بالغة الانجليزية وقد رنني على قراءتها . . . وبالتالي الامتحان المطلق على الثقافة العالمية المسرحية بكل تقاطعها من الأدب والفن والفكر .

ومن أجل هذا لم أحاول البحث عن وظيفة في التدريس خوفاً من تعييب

خارج القاهرة . . . وكان مجموعى يسمح لى بدخول معهد التربية العالى الذى يخرج للدرسين لورارة المعارف . . . وبالفعل دخلت المعهد ولسكنى لم أطلق لبقاء فيه لأكثر من أسبوعين . . . ثم ولبت وجهى شطر البحث عن أى عمل يضمن لى البقاء فى القاهرة مع أهلى فعلاً التحقت بينك التسايف الزراعى وفى وظيفة لا يحتمل معها أن أترك القاهرة أبداً . . .

● مـنـدـور ●

قد يحسن أن أرتد إلى الوراء قليلاً . . . فعلى ختام العام الثالث من حياتى فى كلية الآب . . . وأنا فى السنة الثانية رفدت رمنة من بعض تلاميذها القدامى الذين كانوا يدرسون فى باريس . . . جاؤوا بسبب الحرب . . . ومع أنهم كانوا ينتقلون إلى قسم اللغة العربية . فقد حصصوا للتدريس الترجمة بقسم اللغة الإنجليزية . . . وكان منهم الدكتور محمد مندور . . . وبشأ حظى أن أكون فى الفصل الذى يدرس فيه مندور الترجمة إلى جاسب زميليه الدكتور على حافظ والدكتور شمير . . . ومن الدقيقة الأولى بعد الحصة مباشرة وحدثنى ألفت حول مندور بكل حرص وشفف وإعجاب وأتصرف عليه وأصافه هو والدكتور على حافظ . . . وكان نوعاً غريباً من الصداقة بالعمل . . . صداقة التلميذ لأستاذه أو الأستاذ لتلميذه . . .

كان على حافظ ومندورية طنان فى شقة علوية من شقق التلاميذ فى الجزيرة ويعيشان معنا على قهوة عبد الله التى تتوسط ميدها وكانهم ليسوا أستاذة وإعما تلاميذ مثلنا . . . وبالمعل كان هذا وضعهم فقد كان الواحد منهم يتقاضى أجره من الجامعة بالحصة . . . وكان أحر الحصة لا يزيد بعد الاستقطاعات عن ريال واحد . . . إذ لم يكن قد أدرجت لهم بعد درجات فى ميرانية التدريس بالسكينة . . . وإعما دفع بهم طه حسين إلى هذا الوضع لتشغيلهم والإفادة من عودتهم بدلا من

بدلاً من تمييزهم أو تحويلهم إلى التدريس في مدارس الوراثة . . وكان طبيعياً أن يسكن معظم جلوسهم على القهوة التي يمكن أن يأكلوا فيها الطعمية وسندوتشات الفول والسميط والجبن الرومي مع الشاي بالحليب . .

☉ قهوة عبداً لله ☉

من بعد هذا التاريخ تحول ميدان الجيزة بقهوة عبداً لله إلى ما يشبه الحى اللاتينى في باريس . . واست أقول أن الفصل في ذلك يرجع لمدور رحمه الله . . فقد كانت القهوة دائماً عامرة بالطلاب والأدباء . . لأنها قهوة بلدية رخيصة لا يمكن أن يجلس عليها إلا الطبقة الفقراء على عكس قهوة المثلث أو سان سويسى المواجهة لها في الجانب الآخر من الميدان والتي كان لا يجلس إلا زعماء الطلبة من الحقوقيين والزراعيين وطلبة الهندسة وغيرهم من أبناء الأثرياء نوعاً . . وبقهوة عبداً لله هذه فضل ولها تاريخ طويل في خدمة الحركة الثقافية . . وهو تاريخ وعينه حتى السنوات الأولى من ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ .

كان منشأه دافى عندور في الحقيقة . . الطريقة التي يترحم بها الشعر الإنجليزي . . فقد بدأ بدراسة مستفيضة عن الشعراء . . ثم راح يحال مزسية جرائم الشهيرة فاستغرق عدة شهور من العام في ترجمتها بإشراف كسانه في كل بيت وما وراء معانيه . . وهكذا عثرت على ما كنت أحسه من قراءة الشعر الإنجليزي ولا أستطيع التعبير عنه أو إدراكه الإدراك السكافي على لسان مدور وفي تفسيراته وشروحه . . وأثر على في النهاية أن أجد أستاذاً له نفس إدراك وفهم الأساندة الانجليز الذين يدرسون لنا ولكنهم يمتاز عنهم بأنه مصرى مثلاً . . فكان المسمى اجتذبنى إلى مدور حقيقة هو هذه الأرضية الثقافية الأوربية التي اكتسبها من بئته الطويلة في فرنسا وانجلترا . . والتي كانت تنطق بها محاصراًه وجلساته في ريفيته الشرقية الأصيلة ووجدت في نفس الصدى الذي يفتقر في

وأنا بعد من الريف المحاور له في الدقهلية . . أو على الأصح في الضفة المواجهة . .
كنّا بلديات كما يقال . ولكن الذي جمعنا ليست مجرد الروح الرفيعة وإنما
كان يهجن في مدور دائماً - وفرة معارفه وسعة أفقه وحيوية فكره المتطور
الافاق . . وما شرع يكتب بعدها وأخرج دراسته الأولى عن الشعر الميموس
(شعراء المهجر) . ازدادت إعجاباً بأسلوبه كتابته وبساطة تعبيره إلى جانب
عقليته المتطورة . .

وإذا كنت قد أطلت في مدور رحمه الله فرجع ذلك تأثيره في تلك
الفترة . . ثم ارتطمت المتصل به فيما سيأتي من سنوات . .

السكى كنت أعيش أيامى أيضاً وحتى بعد التخرج عامين إلى نهاية الحرب
العالمية الثانية عام ١٩٤٥ في أجواء متعددة وصداقات شتى تنحصر كلها في الجيرة
وتمتد إلى الدراسة في كلية الآداب . . وتنفور حول قهوة عبد الله وفوق
موائدها . . فقد أتاحت لي الوظيفة مرتبتها المضمون كما أتاحت لي وجودى مع
العائلة . . أن أتبع حياتى وكأنى لارات طالها في الكلية ، فبعد الظاهر . . أخرج
من البيت ضامفاً أنى أعيش في كهف العائلة . . فلا أعود إلا مع اتصاف
الليل . . أو عند الهجر تقريبا . . أقصى معظم الليل في قهوة عبد الله التى لم
تكن تغلق أبوابها أبداً على مدار الليل والنهار . .

وعلى امتداد حياتى في كلية الآداب كانت قد تمت صداقاتى مع العديد من
الزملاء . . ولعل أعمق صداقة كانت تلك التى قامت بينى وبين الصديق
رشدى صالح . . فقد دخلنا الكلية معاً . . وكنا في فصل واحد . . من البداية . .
ثم سميتى هو بعد أن رسبت في اللاتينى . . ومع ذلك لم يكن يفصل عن
بعضنا كثيراً وإن احتلفت أمزجتنا أو مشاربنا . . فقد كان رشدى يميل إلى
أخذ نفسه مخدبة وصرامة . . وكنت أنا أتمتع بحياتى بقدر ما أمتع . . بمعنى

أننى رغم اهتمامى الثقافىة الحادة الدائبة التى لا أقطع فيها عن القراءة والكتابة والنقد . إلا أنى كنت أكثر حلطة واندماجا مع الناس وفى خضم حياتهم وبلا قيود ولا حدود ولا التزام إلا ما يرتضى بهم من معيشة واحدة فى غمار شوارع الجيزة وأرقبها وحوايرها . . . وهى بيئة وأن اختلفت عن بيئة الحيزة وعابدين وغيرها من بيئات القاهرة الشعبية التى غرقت فيها سموات . . . إلا أنها لا تختلف كثيراً عن البيئة الريفية التى نشأت وفى أحضانها وأنا صغى فى ميت غمر . . . وتقطعت علاقتى برشدى صالح عامين كما بين بعد أن سبقنى فى التخرج . . . فلم نكن نلتقى إلا لما . . . غرق هو فى البحث عن وظيفة . . . واشتغل بالفعل مذبذباً فى الراديو ثم انتقل للعيش فى القاهرة بينما ظلت أنا قابعة فى الجيزة . . .

والحق أن الحيزة ردت لى سابق صباى وعادت لتفتح أفاقى وأنا فى أطوار نضجى الثانى على الكثير من الأعوار الحية التى عشتها وعشقتها ومهت بها ولم وان أرهد يوماً فيها وهى حياة جموع الناس فى أرضيه القاع الاجتماعى الواسع لبيئة المصرية كلها . . . وكأيهم الشاعر بمنفى الطبيعة وورود الحدائق وأزهاره ولأشجار والأطير . . . فقد مهت ولا زلت وسأظل حتى آخر رمتى من حياتى أهم . . . بالبيئات الشعبية وأعيش مع الناس . . . لآعن رومانتيكية أو نداءه أو ارتباطات فكرية واهية . . . ولكن عن إيمان عميق حارف بأن هذا هو المعبر الذى لا يمكن أن أصبح خارجه . . . ولست أدري كيف أستطيع أن أصور لكم ذلك لكن يكفى أن أشير إلى أنى رغم ما اهلتنى لظروف حياتى من الارتباكات الاجتماعية . . . التى كانت تصل بى أحياناً إلى ما يسمونه أعلى القمم أو الدروة الاجتماعية . . . إلا أنى لأحس بأنى موجود فعلاً إلا بين هؤلاء الناس . . . ولهذا أرظم دائماً بل وأهرب هروباً واضحاً من أن أعيش على السطح ، فى البيئات التى يرسو فوقه ركاب الكمار من أصحاب المساكن والمركز والجاه والسلطان ولا أحسب لى زميل أو صديق يصل إلى مكانة أو سلطة إلا وانقطعت علاقتى

به بمجرد أن يصبح كذا أو كهذا من مراتب الوظائف والمكاتب . .

ولعل منشأ ذلك طبيعته الذاتية . . فأنا لا أكاد أفرق بين الناس من ناحية أوضاعهم الاجتماعية أو مكاتبتهم بحيث أني إذا تحدثت إلى وزيراً أو عظيم لما اختلفت حديثي معه عن حديثي أو لقائي مع أي بائع بطلاطة أو جرسون قهوة أو ماسح أحذية فأنا لا أعرف معنى القيود الاجتماعية أبداً . وربما كانت هذه هي العقبة التي حالت بيني وبين أن أكون أو أمشي أو أسير في ركاب أحد . . ولهذا اتحاشى الكبار ولا أحس تكبراني إلا وأنا بين العاديين من بسطاء الناس . . لا من شهور بالصف أو رغبة في التميز أو تحقيق الذات لأن تكفاء عليها . . وإنما من إيمان عميق جارف وحب أكيد صارخ لهم حتى ولو أدى ذلك إلى الإضرار السكامل في وارتباطاتي الاجتماعية الأخرى التي تنعاق بها أخطر مصالحى . . .

هذا الحب العطري البدائي للطوائف العادية وجوع الناس من أبناء الشعب . . وهذا الركون الدائم إليهم بوصفهم أجدر الناس بالمشورة . . كان أوسع ما مضى في كياني من الصغر . . ولهذا فما أن داخلني فكرة الاشتراكية ومبادئها حتى أساست إلى كل كياني . . عاطفياً في البدايات ثم فكرياً مع التطور والوضوح والمتابعة . . ولذلك كان تأثير الاشتراكية تأثيراً طبيعياً لم تدخله المظهرية الزنافية التي تدفع بالكثيرين إلى أن يصبحوا اشتراكيين . .

قلت أني تعرفت على الاشتراكية من خلال الدراسة ولكنني في تلك الفترة أخذت أعرف على الاشتراكية عن طريق القراءة والتجربة والانغماس في خضم الناس وحياتهم . وفي مبدأ الأمر جاء ذلك عن إعجاب مقرايد بالاتحاد السوفييتي إثر النضحيات والانتصارات التي أصحمت آذان العالم ثم نهاية الحرب العالمية الثانية . . وهكذا أخذت أقرأ كل ما تقع عليه يدي عن روسيا كما كانت

تسمى . وكان لى من سابق معرفتى وإعجابى بالأدب الروسى الكلاسيكى . .
ما دهمى إلى متابعتة خاصة فى أعمال حوركى ثم كتابات إلسكى تولى
وليبيا أهرنرج وشولوخوف . . وكانت مؤلفاتهم هى العالية على كل ما يردنا
من كتب أجنبية . . وكانت كتبهم رخيصة ولم تكن قد حرمت أو صودرت
بعد . . بل أن الانجليز كطفاء للروس كانوا يشجعون تداولها . .

وبقدر ما عم التيار اليسارى أدروما ، أسرها بقدر ما رحمت إشاعاته
عليها . . لافى مصر وحدها . . بل وفى العالم العربى كله . . وبدأت تردنا
المجلات السياسية والكتب المترجمة العديدة من سوريا والعراق ولبنان . .
وكانت كتبها مصدراً كبيراً للارتباط بما ينافى الغرب من تيارات وافكار
تقدمية . . وأذكر من أهم وأوقع قراءاتى فى تلك الفترة . . كتب جون شترانشى
وهو من كتاب اليسار البارزين . . ثم أعمال العديدين من أدباء الغرب وعلى
رأسهم وليم سارويان الأميركى . . والحقيقة أنى ما كنت أقع على كتاب إلا
ماقرأته . . خاصة تراحم الأبطال ومنها ترجمات حياة ليمى وستالين وكتابات
اميل لودفيج عن زعماء الإصلاح الأوربى وكتابات أحمد أمين عن زعماء الإصلاح
فى مصر . . وعبرها . . وغبرها . . ومن هنا ، عندى الشغف البالغ بقراءة
سير كبار الزعماء واقادة العالميين وكان هذا اللون . . التراحم والسير . . من
أروج الألوان الأدبية وأكثرها شيوعاً فى تلك الأيام وإلى ذلك يرجع تعلقى
بالكتابة عن الشخصيات التاريخية والأدبية . .

ولست مستطيع أن أحصى الكتب والكتابات التى فتحت عليها فى تلك
الفترة الفنية الوافرة . . ولكن يكفى أن أقرر أن الحياة الثقافية فى القاهرة على
سبيل الحرب بين عامى ٤٦ و٤٥ كانت تموج وتموج بالكثير من أوجه النشاط . .
فيمالك إلى حانب الكتب والمؤلفات العديدة التى تركها جنود الحذف وراء

ظهورهم في المكتبات . . المدونات الجلسات الأدبية . ويكفى أن أذكر أن أيامها كانت تصدر مجلتي الثقافة والرسالة معاً . . وتأتى من لبنان مجلات الأدب والثقافة الوطنية وغيرها . .

ولم يكن يهم عثل هذا النشاط الأدبي معظم من عرفتهم وإنما اقتصر الاهتمام في القراءة أو المتابعة على الأستاذ السحرتى . . وكان السحرتى قد ترك ميت غمر وطاق المحاماة كما يقولون . . وجاء يعمل في القاهرة في إحدى الوظائف الحكومية ليعيش في خضم نشاطها النقابى . فوجد فيها خير مرتع لنشاطه كواحد من أبرز مؤسسى مدرسة أولو الشعرية وكناقد متابع للمظاهرات الأدبية الجديدة . خاصة ما تعاق بالشعر والشعراء . .

ولعل من الأفضل أن أحاول هنا رسم صورة من واقع حياتى لما كان عليه النشاط الأدبى والثقافى في القاهرة . . وعلى الأخص في الجزيرة أيامذاك . . كانت هناك كما أسأفت ندوة عيد الله . . ندوة القهوة . . وهى ندوة دائمة لا ينقطع لروادها وجود . . وكان عمدتها الناقد اراحل المرحوم أنور المعداوى . . وإلى جانبها كانت جلسات السحرتى على كاريبنو هت البحر العديدة المنشورة بمحاذاة شاطئ النيل في الجزيرة وأشهرها البكازينور . . ثم كانت هناك جلسات المساء على قهوة مرعى وهى قهوة بلدية أخرى غير قهوة عيد الله تقع على بداية المدخل المؤدى إلى نفق شارع المرم . . وكان يحملون كتور القط قبل أن يسافروا بعثته إلى اجناترا أن يجلس عليها يشاركه في ذلك الأخ أمين مجاهد . . ثم المرحوم الدكتور محمد الملاي . . وكان أيامها لا يزال يدرس في كلية الآداب والعلاي ككفيف وساخر وأديب لماسح كان صاحب رأى وفكر ومن عواء المناقشة والمداوشة والجدل العقلى لاثير . . ثم كانت هناك بعد ذلك ندوة مفدور في بيته . . وكان يحيطه فيها تلاميذه ومريديه من الطلبة وقراء مقلاته إذ كان أيامها قد بدأ يبرر بكتاباته النقدية عن شعراء المهجر ونظراته الجديدة المتطورة

عن الأدب العربي القاسم . . ثم ندوة قاهرية يعقدها الشاعر المفكر الأستاذ مفيد الشوباشي وكلماتها تكون ندوات خاصة وحلقات خاصة قاهرة على الأصدقاء والمعارف . ولكمها كانت صودة أو صوراً مصغرة للندوات الخاصة الأخرى . . ثم باكورة طيبة للندوات العامة التي تفتحت على الحياة الثقافية القاهرية في تلك الأيام . . .

❶ الاهتمامات الثقافية ❷

في هذا الجو النقي الحصب . . توزعت سنوات تفتحي وشبابي بين الاهتمامات الثقافية الدارمة فأبعدني عن الروح الرومانسية التي تفرق قلوب الشبان طامة في مثل تلك السن . . الرابعة والعشرين وما بعدها . . وإذا لم أحاول أن أسمى وراء الحب . . أو أتابع فتاة بعينها . . وأن خفي قلبى أيامها خفقات عابرة لم تطول . . كانت تمنحني الفتاة الجميلة والمرأة الجميلة ولكن لا يهمني كثيراً أن ارتبط بها أو أتعرف عليها فقد سدت على اهتمامي الثقافية كل المسالك . . وتحولت العائلة بالنسبة إلى مجرد لوكاندة نوم ومطعم أكل ومكتبة قراءة . . وفي هذا تركزت حياتي . .

كانت القراءة هي كل هي وشاغلي وكان البيت يفيض بالاشقاء والشقيقات . . وليس فيه مكان خال يسأدى على الانفراد بنفسى للسكينة . . فالموارد يشغلها الاشقاء الذين لا زالوا في المدارس لهذا كره عليها . . وأنا منفرد بنفسى . إما في غرفة النوم أو في حجرة الجلوس . . ألثم الكتب النهاما . . وأعليها مسعرة أو مأخوذة من صديق ولا بد من إعادتها لأخذ غيرها . . رغم ما كان لدى من كتب عديدة كملك خاص . . وتلك السكتب ما أن أقرأها حتى أبيعها بنصف ثمنها لأشتري بدلها كتباً أخرى وهكذا . . الخلاصة أن قراءة الكتب كانت

هي كل ما يحركني في تلك الفترة . فقد كانت هي كل زادي وزوادي وسلاحي
 في مقارعة من ألغام داخل الندوات والجلسات . . . كنت كلما قرأت كتاباً
 أخرج لجلسة الصحاب أروح أفارعههم به وبم فيه . . أما الطابع العام على
 ما أقرأ . . . فهي الكتب الجديدة من أدب اليسار وفكره وفنونه وقادته
 وكتابه وكتاباتهم . . . وكلها مترجمة من لغات أوروبية متعددة إلى اللغة
 الإنجليزية التي اتقن أو على الأقل أجيد فهمها كل الإجابة . . . ولكي لا أنطقها
 ولا أكتبها أبداً .

وهذه الكتب لما تأثيرها الهائل على نظرتي وفهمي بل وعلى أحاسيسي .
 فقد غيرت الكثير من مفهوماتي السابقة عن الأدب والفن . . . وغيرت الكثير
 من نظرتي إلى الحياة . . . وفتحت أفاق على الواقع الاجتماعي الذي أعيشه
 وكشمت لي عن معظم ما كان يفصر عنه فهمي من حقائق ومبركات أجد غيري
 واقفاً متعثراً في فهمه لها وكتابتها معجمات وطلاسم بينما هي من خلال ما أقرأه
 أوضح من أن تشكل أي غموض أو صعوبة . . . ولهذا كان الاختلاف كبيراً
 بيني وبين معظم من أجالسهم في تلك الندوات والجلسات الخاصة بحيث كنت
 أحتد بما أفهم بيني وبين نفسي طبعاً . . . وأنظر إليهم نظرة من تحلف به الفكر
 إن لم يغير هذا أبداً من علاقتي بهم ومعرفتي واحترامي لهم . . .

فهي جلساتي مع الملائي كانت تجري المقارعة بيني وبينه حول المفاهيم
 الكونية عن فلسفة الكون ودور الدين ومنهجي المعقدة . . . بينما كنت أختلف
 دائماً مع الدكتور القط في رومانسيته وإيمانه بالأدب الذاتي الخاص . . .

● فتشيان الحريرية ●

على أنني لا أحب أن أغادر مرحلة الندوات والجلسات الخاصة هذه بدون
 أن أركز على شيئين رئيسيين بدلاً من طريقة حياتي وأسلوب ثقافتني . . فأثناءها

بدأت أمسك القلم وأتمرس على الكتابة . . وجاء ذلك في أول الأمر عن طريق تلخيص كل ما أقرأ من كتب ومؤلفات . . في كراريس وكناكيل عدة . . تماماً كما كنت أفعل وأنا لاريت طالباً في الجامعة وكانت حصيلة ذلك أول كتاب نشرته بعنوان « فتیان الحرية » . . وأن يكن قد نشر بعد عدة سنوات . . وهو كتاب جمع بين هوايتي للتراجم الذاتية وقراءاتي من الأدب . . وبين مفهومى الجديد للأدب الواقعى وفيه جمعت وبلورت كل ماقرات — أروعت عن ثلاثة من الذين عشقت كتاباتهم وكانت مؤلفاتهم بمثابة التحقيق العملى لمفهومى الجديد للأدب التقدمى . . وهم حوركى وبرنارد شو وأراجون . . وهذه الهواية . . هواية الكتابة عن الشخصيات لازمنى ولا تزال لازمنى حتى اللحظة . . جنباً إلى جنب مع هوايتى الكتابة للمسرح وفى أحيان كثيرة كتابة القصة القصيرة . .

أما الشيء الرئيسى الآخر فهو الاهتمام العالم بدراسة النظريات الأدبية سواءً كان ذلك فى الكتب الماركسية أو فى أدب اليسار الرائع أيامها . . وكلها كانت دراسات قائمة على تلخيص ماقرات عن الأدب الواقعى والنظرة المستقبلية والدلالة الاجتماعية للفن . . الخ . . مما جعلنى أُنْجِه فى تلك الأيام وحتى يسهل على مقارعة الآخرين إلى إعادة قراءة الكثير من كتب العقاد وطه حسين والمازنى والحكيم وغيرهم . . محارلاً تدرس تطبيق هذه النظرة الجديدة بتفسيراتها الحية على مؤلفاتهم . .

● رشدى صالح ●

كانت الحياة الثقافية فى تلك الأيام تتموسع بشكل ظاهر وكان النشاط الثقافى من أبرز الظواهر الملموسة فى الحياة القاهرية . . ولهذا فسرعان ما وجدتني أغادر المدوات والجلسات الثقافية شبه الخاصة المحدودة فى الجيرة . . لأطلق

عام ١٩٤٥ إلى المجالات الثقافية الواسعة التي تفيض بها أرحاء القاهرة . . انضم لكل نادى أو جماعة أو لجنة لها من الاهتمامات الثقافية ما يشبع نهى و يروى ظمأى .

وأيامها كان الصديق رشدى صالح قد ترك الجيرة وسكن في عابدين واشتعل مذيعة . . فكان بوجوده خارج المحافل الأدبية التي عرفت في أثنائها بالجزرة بمثابة همزة الوصل التي تربطنى بالحياة الثقافية الواسعة في العاصمة . . وبالفعل تجددت صداقتنا بشكل جارف فسكننا نلتقى يومياً تقريباً نحو الشوارع والطرق في نقاش دائم حار حول ما يحمله كل منا من آراء وأفكار جديدة تفتح على التفتح على الفكر اليسارى والأدب التقدمى . . وأحياناً ما كان يأخذنا النقاش إلى حد متابعته حتى في داخل استوديوهات الإذاعة وهو يقرأ نشرات الأخبار أو يقدم سهرات العشاء الليلية . . ومن هنا بدأت أعرف على جو فى جديد داخل هذا المعبر الحديث الضخم . . وهو الراديو .

كنت خالياً معظم الوقت من أى عمل أخرج طهرًا من الوظيفة لأنطق بقة النهار وشلطراً طويلاً من الليل وأبأ أعيش أنلحس كل جديد من الأفكار . . وأرتاد كل ما يمكن أن أراده من الأندية والندوات . . وكان من أكثرها نشاطاً في تلك الأيام . . نادى خريجي الجامعة بشارع الألى . . ونادى خريجي قسم اللغة الإنجليزية بشارع شريف ثم ندوة الشعراء من أتباع مدرسة أبولو وغيرهم . . وكانت نعتد مساءً نادى الموظفين بماد الدين . . وهكذا . . وأيامها أيضاً بدأت تتوثق عرى الصداقة بينى وبين على الراعى . . وتزداد صلتنا عما كانت عليه أيام التلمذة خلال سهراتنا ننادى القسم الانجليزى كما ازدادت وتوطدت صداقتى بمعد الرحمن الشرقاوى من خلال لقاءاتنا في نادى خريجي الجامعة . . وأصبحت أكثر احتكاكاً بالسحرى خلال ندوات الشعر ورابطة الأدب الحديث والتي أشأها وظل يرأسها من هذا التاريخ . . وغير هذه

الأدبية والمدونات فقد كانت توجد أيضاً ندوة يعقدها الأستاذ محمد زكي عبد القادر في مكتبه بمديد من المساهمين في مجلة الفصول التي كان يحررها أساساً أحمد بهاء الدين . . وقد نمت بيننا صداقة قوية في تلك الفترة وتعرفت من خلاله بفتحى غانم .

بجمل القول أن القاهرة في تلك الأيام كانت تفيض بالأدبية والندوات . . وكلها أدبية وندوات ثقافية . . كانت بمثابة الإشعاع الطبيعي لما كان يضر البلاد بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية من تحفز سياسى ورغبة في الانطلاق والفتح انفسكرى . . وأيامها بدأت أخرج ما في جعبتي من كتابات . . كان أغلبها مخصصة لكتب قرائها . . وتحليلات لأفكار جديدة كواتها ثم بعض الأعمال الأدبية على صورة قصة أو رسم شخصية تاريخية . .

● النضج الجديد ●

حدث بعد ذلك أن ترك رشدى صالح خدمة الإذاعة لوضوح ميوله السياسية اليسارية . . فقام بإصدار مجلة « الفجر الجديد » ودعانى إلى الكتابة فيها . . وكانت مجلة سياسية يسارية يغلب عليها الطابع الثقافي . . وتعمل الجديد من الأفكار والآراء والمبادئ والتطلعات التقدمية . . ومن العدد الأول مباشرة شرعت في كتابة سلسلة مقالات حول مفهوم الأدب المعاصر على ضوء الفكر اليسارى . . موضحاً التيار الواقعى الحر والبذرة الاشتراكية الواضحة في بعض الأعمال التي تعالج قضايانا الإجماعية بعمق وغور . كما كنت أكتب بابا مريما تحت عنوان « على الرصيف » أصور به أحوال الناس والمجتمع من خلال مصادثات الرصيف من وقائع وأحداث وشخص . . ومع أنى كنت أكتب في مجلة نادى خريعى الجامعة تلخيصت كتب وعرض نظريات وآراء فى الأدب

والفن . . إلا أن مقالتي في النجر الجديد لفتت إلى أنظار الكثيرين من القراء وخاصة بين طوائف المثقفين الجدد . . وكان بينهم عباس صالح الذي تعرفت عليه في ذلك الوقت عن طريق إعجابه بما أكتب من تفسيرات جديدة للأدب المصري المعاصر ومدلولاته وأبعاده في مجلة « الفجر الجديد ». وبعدها بدأت أتلقى رسائل الإعجاب من عديد من المثقفين العراقيين والسوريين الذين بعثوا إلي يشجعوني في إطراء غير معقول — لتابعة الكتابة عن الأدب المصري بهذه التفسيرات المشبهة . . وتخصيص مساحات أكبر لها في المجلة . . ثم بدأت أتلقى العديد من المجلات والنشرات العراقية والسورية واللبنانية التي تعيد طبع مقالتي هذه وتطابقني بمراسلتهم عنها وبمقالات جديدة أخرى . . عن أدب مختلف الأدباء .

● لجنة نشر الثقافة الحديثة ●

لكن هذا النشاط الكتابي أن صح التعبير لم يكن ليحول بيني وبين نشاطي وإندماحي في الأندية والندوات الثقافية والأدبية العديدة ومنها لجنة نشر الثقافة الحديثة التي أصبحت سكرتيرها بعد شهور قليلة من الإضمام إليهم وإلقاء بعض المحاضرات والأحاديث فيها وكانت معظمها عن الصلة بين الأدب والمجتمع ودور الأدب في خدمة القضايا الاجتماعية والصراع السياسي . . كذلك كان نشاطي متلاحقاً في جماعة أخرى هي دار الأبحاث العلمية . . وهي جماعة ثقافية تجاور لجنة نشر الثقافة الحديثة وتشارك معها في الغاية السياسية والمهدف الاجتماعي والاتجاه اليساري .

بالمثل أخذ التيار اليساري يظفر على سطح النشاط الثقافي في عديد من الجماعات والميشت . . وبدأت الدعوى إلى الاشتراكية تسفر عن وجهها بصورة

عقلية واضحة . . ولم تكن السلطات في مبدأ الأمر تقاومها بل أنها كانت تسمح بنشاطها ووجودها . . بل ووجود المكتبات التي تباع نشرات ومطبوعات الأدب والفكر اليسارى والماركسى منه على وجه الخصوص . . ذلك أن السلطات أيامها كانت خاصة لتوجيه العمارة البريطانية ثم السفارة الأمريكية ولم يكن الصراع قد احتدم بعد على صورة حرب باردة بين المعسكرين الغربى والشرقى . . بل كان الاتحاد السوفيتى لا يزال يعتبر حليفاً ديمقراطياً ولم يكن نشر مثل قد نادى بمزاحمه عن « الستار الحديدي » والوباء الشيوعى الذى يجب محاصرته بكرتون صحى حول الانحسار السوفيتى . وكان القانون يبيح حرية الفكر والتعبير وليس من المهمل مصادرة أى فكر إلا إذا تقدم إلى مرحلة التحقيق المحكى ثم أن معظم النشاط الذى يقوم به دعاة الاشتراكية الجدد . . حتى ولو كانوا من الماركسيين لم يكن يتعدى المجالات الثقافية . . سواء داخل هذه الجماعات والروابط والأندية أو من خلال المجلات والكتب والنشرات . .

● شعار مكافحة الشيوعية ●

لكن الشيء الجديد الذى بدأ يستثير السلطات ويستفزها بالفعل أن هذا التيار اليسارى كان قد أخذ يمتد إلى حزب الوفد . . وكان الصدام أيامها بين الوفد كحزب الأغلبية وبقية أحزاب الأقليات الأخرى ومن وراءها السراى والانجليز . . على أشده . لما أن ظهر هذا التيار الخفيف بين صفوف الشباب الوفدى وعلى رأسه المرحومين الدكتور محمد مندور والدكتور عزيز فهمى . . وكان مندور قد ترك الجامعة أيامها وانضم للوفد ليؤسس محريراً جريئة صوت الأمة . . حتى بدأت المقاومة تشتد وتصف من جانب السلطات . . وهكذا دفعة واحدة انقلبت الأندية والجماعات والمدونات الثقافية . . إلى أندية سياسية تهرص السلطة بواسطة البوليس السرى والعلى والىاية على تحديد نشاطها . . ثم بالتدرج

إغلاقها وتحريمها بأى مبرر يمكن أن يوجد حتى ولو كان التحايل على القانون .
وتحت شعار ساد فى تلك الأيام اتكلم الأقباط وتحريم الأفسكار .. وهو
شعار « مكافأة الشيوعية »

وواقع أن الاتهامات الثقافية وحدها كانت هى كل ما يشملى حتى تلك
الامهظة .. فقد بهرنى النتاج الأدبى اليسارى الذى كنت أسهل منه فى تراث
الشرق والغرب على السواء .. ولم يكن بدورى خادى أن أشتغل بالسياسة على
هذه الصورة الجارفة التى وجدت نفسى عليها .. إذ قصص على فجأة مع أسرة
تحرير « الفجر الجديد » فى تهمة صحفية فريدة فى نوعها وهى كتابة مقال عن
ستالين مجدت فيها بطولته وأشدت بالاتحاد السوفيتى وختمته بعبارة إنشائية
تتفق وسياق المقال ودعوة ستالين نفسه .. وهى أن الاشتراكية يمكن أن
تتبع وتتحقق فى دولة متأخرة كروسيا .. وليس يلزم أن تقوم ثورة عالمية
فى الدول المتقدمة صناعياً كما كان ينادى تروتسكى .. وقت (وهكذا تحقق
حلم أجيال من النفوس الحرة .. التى طلت تصرخ بالحق وتنادى بالعدل
وتطالب بالحرية .. ونجحت الثورة فى روسيا لتقضى على استغلال الإنسان
الإنسان .. وأتى الدور من الشرق ..

قبض على من أجل هذه الفقرة الأخيرة وأودعت فى سجن الأحياب ..
وكان ذلك عام ١٩٤٥ .. وسجن الأحياب هذا كان سجنًا خاصًا يقبع فى شارع
رمسيس .. مكانه الآن نادى التجارة وسيدى رمسيس .. وفوجئت بوجود
الأستاذ ركنى عبد القادر مقيوصاً عليه هو الآخر فى تهمة صحفية مشابهة .. تهمة
الحض على قلب نظام الحكم .. ومعنا رشدى صاحب كرئيس تحرير المجلة والأخ
صادق سعد .. وفتحى الرملى وبعض الأسرى الألمان الذين كانوا قد هربوا
من معركة العدين وفروا إلى داخل مصر واحتتموا بالأهالى .. كان خليطاً

عجيباً يدل على نخبه تام . لأن السلطة إنما كانت تتبع أوامر السعارة الانجليزية ..
لكن النية سرعان ما أفرجت عنا بعد عشرة أيام أو أكثر .. ولكن بعد
تحقيقات مضحكة ومثيرة حول مدلول أو مقصود جملة «النور يأتي من الشرق»
وقد فسرت العبارة على أنها دعوة إلى الاقتداء بالثورة الروسية وتتمنى حدوث
الشيوعية في مصر والدعوة إليها علناً . . وهكذا خرجت من هذا السجن وأنا
رجل سياسى وشيوعى . . ولم أكن حتى الآن أعلم شيئاً عن وجود أية تنظيمات
يسارية سرية . .

لكن هذه الصفة الجديدة التي اثبتتها على السلطة جعلت منى هدفاً مرموقاً
لأعضاء مختلف التنظيمات السرية والتي راحت كلها تسعى إلى تجنيدي في صفوفها
بما أتاح لي فرصة التعرف على العديد من المجالات وقراءة الكثير من النشرات
التي تصدرها في السر وكانت تصانئ أحياناً على مكان العمل أو عنوان البيت . .
لكني أبداً لم أنضم لأي تنظيم . . وأنا لا أقول هذا درءاً للشبهة أو خوفاً من
موقف . . فالواقع أن هذا هو بالفعل ما حدث . وسببه كامن في طبيعتي
وشخصيتي فأنا إنسان لا طاقة لي على العنف ثم أنني مفتوح الشخصية بحيث
لا أستطيع أن أخفي سراً أو أدارى موقفاً ألترزم به . .

❁ الكتابة الأدبية ❁

على أن هذه التجربة قد دفعت بي إلى مزيد من الانغماس في السياسة والكلف
بها . . فلما عدت إلى نشاطي بعدها .. كانت السياسة هي كل ما شغاني
بالفعل . . حقيقة أنني لم أنضم إلى أي تنظيم . . ولكني أيضاً وفي نفس
الوقت لم أبتعد عن النشاط السياسى العام الذي كان يستمد أصوله من مكوثي
الثقافية وحدها . . ووجدت المجال أمامي واسماً للكتابة الأدبية فنقد كان

معظم اليساريين يشغفهم النشاط السياسى السرى والعانى بينما أنا غارق فى هضم واستيعاب الأدب اليسارى والأعمال الأدبية التقدمية الكبرى .. وانصب اهتمامى على قراءة التاريخ القومى ومحاولة تفسيره بمفهوم تقدمى .. فأنيت على كتابات الرافى عاودت النظر فى الجيرتى . . . ثم رحت أدرس الثورة العراقية وكفاح عبد الله النديم خاصة .. وقرأت شبلى شميل .. والنشوء والارتقاء .. والدارونية ثم التهمت كتابات سلامة موسى كاملة ..

● نشاط اللجنة ●

ولم يكن غريباً إذن والحال كذلك أن أجد خبر متعفن لما امتلأت به من مفهومات وما ترسب فى كيانى من آراء وقيم وتطلعات .. فى اللجان والهيئات الثقافية العلنية التى كان من أبرزها لجنة نشر الثقافة الحديثة .. لكنى لم أكن مؤسس هذه اللجنة .. ومع ذلك فما أن انضمت إليها حتى أنصب كل نشاطى الثقافى فى محاسنها .. وندواتها بل فى وجودها ذاته .. فقد كانت اللجنة مؤلفة من أصدقاء وزملاء جهتهم للبول الثقافية اليسارية وكانت تتميز عن بقية الجماعات الأخرى بأنها محدودة العدد وليس لها رأس مال ترتكن عليه إلا اشتراكات الأعضاء .. وعددهم لا يزيد عن ثلاثين عضواً .. كانت أشبه بجماعة عائلية أو ملاك خاص لمجموعة أصدقاء .. ولم يكن لها لا مطبوعات أو نشرات إلا ما كان يصدره الصديق مصطفى كامل منيب الحامى من كتيبات عن الفاشية والحرب أو ديموقراطية الاشتراكية الخ .. والحق أن مصطفى كان أبرز وأنشط أعضاء اللجنة من الناحية السياسية .. بينما كان الصديق سميد خيال هو رئيسها وهو الذى يحمل عبء نشاطها الدائب ثقافياً وسياسياً .. ومالياً أيضاً رغم أننا كنا نتكاتف على دفع إيجار الشقة التى تستأجرها اللجنة وهى شقة من حجرين فى الدور الأرضى بشارع القصر العيني ويشعلها حالياً محل

أبو شقرة السكبانجى المشهور .. وكان مصطفى منيب قد استأجرها لتكون
مكتباً له بالاشتراك مع سعيد خيال لأن الشقة كانت تقع بجوار مسكنه ..
وكان كلاهما يريد أن يشتغل بالهيامه ولا يحب أن يتقيد بالوظيفة .. ثم تحول
المكتب المرمع تأسيسه بواسطة بينهما بمقاعد ومكاتبه إلى أن أصبح هذه
اللجنة الثقافية .

ومع بداية عام ١٩٤٦ كانت اللجنة قد توطدت مكاتبها فى الأوساط
الثقافية وكسبت سمعة طيبة بين المشتغين بالقضايا الهامة . . ذلك أن محاضراتها
وندواتها .. بدأت تتحول من الحديث عن الاشتراكية والماركسية والفكرات
المذهبية .. إلى محاضرات وندوات ومناقشات تطبيقية تعالج كافة القضايا
والمشاكل المصرية الصميمة الخالصة . . ولهذا فما كانت تمر ندوة أو محاضرة
إلا ومحضرها كبار المفكرين المشهورين أصحاب الدراسات والبحوث والمهتمين
بالقضايا التي تحتاج إلى معالجة جديدة من قضايا الحياة المصرية فى أعقاب وبعد
نهاية الحرب العالمية الثانية . .

وبحسبى أن أورد هنا بعض عناوين المحاضرات التي أقيمت على مدار عام
وبعض الشخصيات التي ساهمت فيها بالمناقشة وذلك حسب ما تعيه الذاكرة . .
لأن المحاضرات ولواها طلت تجمع لتطعم إلا أن البوبس السياسى استولى
عليها جميعاً حين صدرت الأوامر بعد شهرين بإغلاق اللجنة ومصادرة ما فيها
ومنها محاضرات عن وجوب تنمية خزان أسوان . . وندوات عن إلغاء امتياز
قناة السويس . . وعن الإصلاح الزراعى وعن الملكية الزراعية فى مصر . .
ومحاضرات عن الحركة العمالية وتاريخها ومطالبها . . وندوات عن الجامعة
ودورها . . والطلبة ورسالتهم وأخرى عن الفرق بين الديمقراطية والعاشية
وندوات عديدة عن التراث العربى وصلته بالثقافة المعاصرة . . وتعمير الصحارى . .

وموقفنا الاستقلالى أو الذى يجب أن يكون مع المعسكر الشرقى وعدم الخضوع لضغط أمريكا وانجلترا المعاداة للاتحاد السوفييتى .. الح .. الخ ..

ومن الذين أذكر حضورهم فى هذه الندوات والمحاضرات .. التى كانت تنقى فى صالة الشقة الصغيرة ذات الحترتين فى الدور الأرضى .. والتى لم تكن تتسع لأكثر من عشرين جالساً وعشرة وقوف .. الأساتذة محمد على علوبة باشا .. ومحمد حطاب صاحبها مشروع المطالبة بتحديد الملكية الزراعية فى تلك الأيام .. الدكتور إبراهيم بيومى مذكور من كبار الفلاسفة وكان أيامها عضواً فى مجلس الشيوخ ويهتم بالدراسات الفلسفية التى تنخلل دراسات الجامعة .. ثم الدكتور راشد البراوى والأستاذ عبد المقصود أحمد صاحب مشروع تعاية خزان أسوان .. والأستاذ ماريث غالى والدكتور صبرى حيدى .. وعدد كبير من المهتمين بالقضايا العامة للحياة المصرية وتطورها .. وكانت نحتزمهم إلى اللجنة شهرتها فى تقديم محاضرات عامة ذات نظرة حديثة وتصير واقعى متطور ..

● دار الأنبحاث العلمية ●

أفدت فائدة كبرى من انضمام إلى لجنة نشر الثقافة الحديثة .. من ناحية كمنشأ ثقافى جاد .. ومن الناحية الأخرى كقاعدة أساسية لتوسيع آفاق معرفتى الاجتماعية الأمر الذى جعل من هوايتى للأدب وشغفى به .. شئ بأننى فى المرتبة الثانية بعد اهتمامى بالاقتصاد وتعمقى بالسياسة وهيامى بالدراسات الاجتماعية .. ولم تسكن لجنة نشر الثقافة الحديثة هى التى تقوم وحدها بمثل هذا النشاط فقد كان يحاورها فى المثير على بصع خطوات قليلة فى شارع صيق مقابل لشارع المبتدیان أو يوازى له .. دار الأبحاث العلمية .. وهى الأخرى كانت من المنافع الثمينة فى الجادة التى تربط بين الأدب والفن والسياسة والاقتصاد .. وإن كانت أكثر تطرفاً بيساريتها من لجنة نشر الثقافة وتضم عدداً كبيراً

من المصريين خرجى المدارس الأجنبية أو الذين تأثروا أكثر بالبيئة الأوربية بفعل الوسط العائلي والانتماء الطبقي . . . ولذلك كما دأبنا نحن أعضاء اللجنة أكثر إحساس بالتميز عنهم لأساسا كما تصور أعضائنا أكثر عراقة وأصاله شعبية في مصريننا . وبيدائتنا . . . مع أننا كنا جميعا ننتمى للطبقة الوسطى . على أننا كنا أكثر منهم اتصالا ونجاوبا مع البيئات الثقافية اليسارية العربية في لبنان وسوريا والعراق ، وكان الكثيرين منهم يترددون على اللجنة لحضور اجتماعاتها ومناقشتها ويؤدون بمطهراتهم ومجالاتهم الثقافية التي يصدرونها هناك ، وخاصة إخواننا من اليساريين السودانيين .

● فترة اليسار ●

مثل هذا النشاط الثقافي المتوسع والمتعمق في نفس الوقت ، كان يغير القاهرة على نهاية الحرب العالمية الثانية ، وقد أخذ يعلى ويقور نتيجة تأجيج الأوضاع السياسية ، وكرد فعل طبيعي لإفلاس الأحزاب السياسية القائمة أيامها في وضع سياسات مقنعة للسير والتطور بالحركة الوطنية في أعقاب حرب تميزت بإيقاظ الحركات التحريرية الوطنية في كل مكان . ولهذا سرعان ما اصبحت الأندية واجتماعات الثقافية كلها بالصبغة اليسارية الواضحة . فلما تهيئت تطورات النشاط السياسي نفسه ، وبدأت تتيفظ جماعات هشة من طوائف الطبقات العاملة نتيجة تأثرها بمثل هذا التيار . فضلا عن أوضاعها الاقتصادية إبان الحرب وما بعدها . كانت الثورة الشمسية الراحية التي انبثقت لتقوم على أكتافها هبة ١٩٤٦ السياسية ، وهي بالعميل وفي تقدير أي مؤرخ يمكن أن يحسم لينصف تاريخنا الوطني ، ثورة ضخمة تسكد تداني ثورة سنة ١٩١٩ في قيمتها وأهميتها وبدون أدنى مبالغة .

لقد بدأت تجمعات هذه الثورة التي طمست حقيقتها حتى الآن في مسار
مضالنا نحو الاستقلال والحرية والتقدم .. في داخل الدنوات والأندية الثقافية
وارتبط فيها العسكر الاشتراكي بالنضال السياسي الحربي ممثلاً في جملة من
مثقفي اليسار تتحالف مع الجماعات الشابة من أنصار حزب الوفد وهو حزب
الأعلمية ومؤيدة بالجموع النلاحقة من طوائف الطبقة العمالية . . تبددت في أول
الأمس وتبلورت حول عدة جرائد وأندية وندوات . منها صوت الأمة وجريدة
الوفد المصري التي كان يرأس تحريرها مندور ومجلات الملايين والجاهير ،
والطليعة الوفدية ، وفي مكتب عزيز فهمي كأبرز القادة الشبان لحزب الوفد ،
وفي نادي خريجي الجامعة ، وفي المادى السودانى ، ونادى الثورة وفي العديد
من التكوينات ، وامتدت متشعبة إلى قواعد شعبية عدة بين العمال وجموع
الطليعة .

● زحف الدولار ●

لقد كانت هذه هي المرحلة التي بدأ فيها الاستثمار الإنجليزي أثر انتهاء
الحرب العالمية الثانية وعلى بداية عام ١٩٤٦ يخل مواقع الاستثمار الجديد
السيطر الراسخ ، وهو استثمار الاحتكارية الأمريكية .. إمبراطورية الدولار .
وكان لوجود التيار الاشتراكي اليسارى على الصورة التي أسلفت ما يدفع بهما
إلى تحريض الرجعية المصرية وعلى رأسها النظام الملكي والإقطاعيين ممثلين
في حزب الأحرار الدستوريين والرأسمالية المستعملة ممثلة في حزبي السعديين
والسكتة إلى حانب الجناح اليميني في حزب الوفد نفسه . ما يدفع بهم جميعاً إلى
رفع الشعار الذى لعب أكثر دور في القضاء . على ما كان متبقياً من حريات
ديمقراطية مكتسبة في دستور ١٩٢٣ وغيره من ثمار ثورة ١٩١٩ . . إلا وهو

شعار مكافحة ما سموه الشيوعية ، وجاء ذلك بعد فشل الأحزاب الرجعية في هدم الوفد كحزب يرتبط بالجمهور في جناحه اليسارى المؤيد من العمال والطلبة والمتقنين اليساريين ، وفي استكشاف حقيقة الجماعات السياسية الأخرى التي حاولوا حلقها باسم الدين وباسم الوطنية بل وباسم الاشتراكية ذاتها كجماعة الإخوان المسلمين وفلول الحرب الوطنى الناصر ، وحزب مصر الفتاة الخ
لتأخذ مكان الأحزاب الرجعية التقليدية المفلسة للوقوف في وجه الموحدة اليسارية العارمة .

❁ قضية الشيوعية الكبرى ❁

وكانت الصربة الأولى التي وجهها صادق باشا حين سلوه الحكم في صيف عام ١٩٤٦ . . . وجاء عن طريق حملة ملفقة واسعة قبض فيها بيل على أكثر من مائتي كاتب ومفكر وأديب وفنان باسم « قضية الشيوعية الكبرى » جمعت بين كل من عرفوا بميولهم الديمقراطية الماهضة لليسارى الملكية وأحزاب الرجعية وعلى فلول المواطنين الشرفاء المعادين للاستعمار الإمبريالى أو الأمريكى وكان لمرض منها بداية تصفية الأندية والجماعات ولهيات الثقافية المنتشرة وإغلاق دورها ومصادرة مطبوعاتها وبالتالى الإجماع على الفكر الاشتراكي وقطع الطريق أمام التيار اليسارى من أن يكون له وجود إطلافاً . ولهذا كان اسم قضية الشيوعية الكبرى من أوفق الأسماء التي اختيرت لمثل هذه التصفية الخريبة .

لكن مضج الأوضاع السياسية وتطور الحياة الاقتصادية والانهيار التام للحياة الاجتماعية في البلاد فضلاً عن قوة الحركة الوطنية ولروح الوطنية ذاتها

إثر انتهاء الحرب واستمرار الاحتلال الإغليزي والسيطرة الاستعمارية المشتركة بين الإنجليز والأمريكان أصحاب النفوذ القوى المتفاعل الجديد ، وضعف وتردى النظام الملكي والأحزاب السائدة له بما فيها جناح كبير من حزب الوفد لم يمكن صدق في صيرته .. إلا من القضاء مظهرياً على تيار اليسار وجماعات الاشتراكيين ، وذلك بإغلاق أنديةهم ومصادرة مطبوعاتهم الخ .. ومرهناً ما كانت الصلبة الحرقاء ذاتها سبباً في سقوط وزارة صدقي خاصة حين أقدم بمدّها على عقد معاهدة صدقي / بيغن التي تعترف للإنجليز بمداومة وشرعية الاحتلال إلى مزيد من السنوات .

● لكن ماذا كانت النتيجة؟ ●

انتقل الصراع العلني من الأندية والجماعات الثغافية المصادرة إلى صراع قوى في داخل الجامعة .. التهمت فيه لأول مرة في تاريخ النضال السياسي للصري قوى الطلبة مع قوى المال ، وذلك بعد تولى المقرشي الحكم ووقوع مذبحه كوبري عباس الشهيرة ، وتبدت القوة الحقيقية للتيار اليساري والفكر الاشتراكي فيما عرف بهبة ١٩٤٦ وهي تلك الثورة الطلابية الهائلة التي وصفناها من قبل بأنها كانت ثورة ضمنية تعد الاستكمال الطبيعي لثورة سنة ١٩١٩ في كل ما هجرت أو تقاعست من تحقيقه . وأما وإن كنت أستطرد في الشرح والتحليل التفصيلي لتلك الفترة . فلأنني لا أقصد من وراء ذلك عرض أحداث ووقائع عامة من التاريخ أكثر منه تبيان الآثار الفعلية لهذه الأحداث على تكويني الثقافي والمكروي ولا أقول أنني في هذه المرحلة العلمية من مراحل تطوري ونضجي الثقافي .. ذلك أنها مرحلة غنية بالحركة ربطتني بواقع الصراع السياسي وكان لها تأثيرها على تطوري اللاحق لا فكرياً وثقافياً وإنما لها تأثيرها الفني البالغ أيضاً .

قبض على في قضية الشيوعية الكبرى هذه كواحد من الكتاب والمفكرين ولم يكن عدد ما نشرت من مقالات أو كتابات حتى تلك الفترة ليزيد عن المقال الذي أدمت به ، وكان ترجمة الحياة ستالين إلى جانب عدة مقالات ودراسات في الفجر الحديدي ربما لا تزيد عن أصابع اليد الواحدة . فلما خرجت من السجن بعد حوالي شهر . كانت لجنة نشر الثقافة الحديثة قد أغلقت وكانت نظرتي ذاتها قد تعيرت . . فبن إيماني بالثقافة والعسكر كإيماني بالهواء والطعام والماء . . إدلا حياة للإنسان بدون هذه المقومات . . لكن هاهم يحذرون الثقافة ويهدرون قيمها ويفنقون مبادئها فيصادروا الكتب ويحرموا كل نشاط مع أن في البلاد ديموقراطية ودستور وفي الدستور حرية . وهكذا تحول هذا الإيمان المثالي بما في داخل الورق . . إلى حركة عملية لما يجب أن يتحقق على أرض الواقع . . وتحولت تماماً . . من كاتب ومنقذ ودارس . . إلى مهبج أو معرض سياسي . . أصبحت الحركة قبل الكلمة . . أي قبل الفسك وقبل التأمل والتخيل . . لكن لجنة نشر الثقافة الحديثة كانت قد أصبحت عمالة دارنا الثابتة . . كنا نقيم فيها نأكل ونشرب ونبعث ونناقش ونحاضر ونجادل . . فلما أغلقت وكان إغلاقها هي وبقية الدور والمجلات والأندية والجمعيات إغلاقاً نهائياً . . تحولت كل هذه التجمعات العلنية إلى حركات سرية متفرقة تهتدي بالتراث العالمي . . تجارب حركات المقاومة أثناء الحرب العالمية الثانية ضد النازي . . والتنظيمات اليسارية المعروفة التي نفراً عنها وأهمها الأحزاب الشيوعية أكثر الأحزاب اليسارية قدرة على التنظيم وقوة المضال . .

ويتزايد الصمط تزايد نشاط هذه الحركات واتسع نطاق تحركها على القاعدة العريضة من الجماهير الشعبية التي وقفت تواجه تكتل الاستعمارين الانجليزي والأمريكي وراء السراي والحكم الممكي وأحزاب الأقليات بما فيها

المجموعة الرجعية التي بدأت توجه السياسة العريضة لحزب الوفد .. وبالفعل امتد نشاط بعض هذه التجمعات إلى داخل الجامعة فضلا عن الساحة السياسية العلنية داخل الوفد بمحاضراته اليسارية الذي كان يقوده مندور وعزيزيحيي .. وبلغ الأمر حد الارتباط بالتجمعات العريضة الواسعة من الحركة العمالية .. خاصة في الخلية الكبرى وشبرا الخيمة وحلوان . وظهرت من أواسط العمال زعامات سياسية واعية كانت هي التي تدفع بحركات المثقفين السرية إلى محاولة خلق وحدة بينها .. فلما وقعت أحداث الجامعة الشهيرة والتي كانت زروتها بمذبحة كوبري عباس، وجدتي مندوبا عن تنظيم اللجنة في نشر المجلة السرية للجماعات للوحدة .. فسكنت مع بقية المندوبين عن التنظيمات الأخرى .. نقوم بكتابة وطرح التحليلات السياسية والمواقف بل وتحديد الشعارات التي تهتدى بها طوائف الطلبة والعمال حين هبت في وجه الحكومة القمراشية التي خلعت صدق وقامت بمذبحة الكوبري بقسوة غير معهودة .

● الثورة الوثييدة في ١٩٤٦ ●

فتت أن ثورة سنة ١٩٤٦ هذه كانت الاستكمال الطبيعي لثورة ١٩١٩ وهي التمهيد الفعلي الأكيد لثورة يونيو سنة ١٩٥٢ ، وإن امتازت عن كلا الثورتين بما طرحته من أهداف ، كما نشرها في المجلات السرية أيامذاك واعتنقتها الجماهير بعدها فأصبحت كالبصخور التي تحطمت عليها كل محاولات الرجعية والاستعمار بعد ذلك لإحلاء الحركة الوطنية الجديدة من أهدافها الاجتماعية ومضمونها الاقتصادي وأبعادها السياسية الثورية ، ولذلك لم تنلح بقية الجماعات أن تهدمها في واعية الجماهير ، ذلك أن هذه المبادئ والأهداف كانت البادرة الحقيقية لمطالب الجماهير حتى تلك اللحظة .

وإليكم خلاصة هذه المبادئ والأهداف بنسب الألفاظ التي كنا نخططها
بها في كل محلة أو شرة سرية تصدر داخل الجامعة أو توزع في المصانع وبين
القطاعات العمالية بل والتجارات الملاحية أيضاً .

- (١) الجلاء القوي الناجز عن أرض مصر .
- (٢) الملك يملك ولا يحكم .
- (٣) تحديد الملكية الزراعية .
- (٤) الحد من سيطرة رأس المال الأجنبي .
- (٥) توسيع رقعة الحريات الدستورية وتحديد سلطة الحكومة في فرض
الأحكام العرفية والقوانين الاستثنائية .
- (٦) إنهاء امتياز قبال السويس .
- (٧) تعلية خزان أسوان .
- (٨) المساواة التامة للمرأة في جميع الحقوق مع الرجل .
- (٩) استكمال الحقوق المقابلة لأعمال إصدار التشريعات العمالية المنظمة لحقوق
الطبقة العاملة ومصالحها .
- (١٠) إنهاء الحركة التعاونية والعمل على توطيد أركانها في الريف .
- (١١) إعادة بناء القرية المصرية .
- (١٢) القضاء على الصهيونية في فلسطين .

وهذه كلها مطالب وأهداف عامة ، تبلورت منذ عام ١٩٤٥ ورفعت
كشعارات ، وكانت نابعة من دراسة واعية لحقائق الدافع الاقتصادي والاجتماعي
قائمة على نظرة سياسية عميقة بفضل النشاط الثقافي والمكثي المتقدي تلك الفترة ،
ولذلك فما أن طرحت كشعارات حتى تحاوت معها الجماهير تجاوباً فعلياً متصلاً
واعياً أدى إلى انهيار كافة المحاولات التي بذلت تحت تيار الدين وبمراعم
الاشتراكية لتضليل الجموع الشعبية .

وكانت النتيجة لهذا الوعي العام الدافع للجماهير الشعبية أن اضطروا الاستمرار في نهاية المطاف إلى السعي بل والعمل فعلا على الإطاحة بالملك نفسه ومساندة ثورة ١٩٥٢ في مبدأ قيامها لدرء ما صور أيامها بالخطر الشيوعي . إذ لو امتد الحال واستمر ولم تقع ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ لاستطاعت القوى الشعبية الواعية المناسبة من ثورة ١٩٤٦ الوثيدة . . أن تدعم التطور الديمقراطي للحركة الوطنية وتسكب من الحقوق والصالحات والمطالب الشعبية ما يعصف من زحف الاستعمار الأميري ويقوض من الاحتلال الأنجليزى ويزعزع أركان النظام الملكى وكيان الإقطاع والرأسمالية الرجعية المستندة إلى الاحتكار العالى . . ومع ذلك فإن قيام ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ وتطوراتها بهذا ذلك إنما كان خير تأكيد لقيمة وأهمية تلك الهبة السياسية الواعية التى قامت عام ١٩٤٦ . . لأن ثورة ٥٢ أصبحت من تلاحق السنين الصدى المحبوب لنا تبلور قبلها من آراء ومبادئ تقدمية ألفتها ووضعت لبناتها الأولى ثورة ١٩٤٦ .

● حواريت عم فخرج ●

وخلاصة القول مادامنا لسنا في معرض الذكريات والتعانيات والتفسيرات السياسية التفصيلية أنى خرجت من هذه المرحلة بكسب كبير . . لا فقط في الوعي السياسى وإنما أيضاً في القدرة على الحركة . أعنى أن كيانى الثقافى القائم على التأمل . وحده زود بما يمكن أن سمي الروح النضالية . أصبحت كما يقال رجل حركة إلى جانب كونى متأمل راكد . ومن بعدها عاشت هاتان الصفتان في تضارب تام وتنازع متصل داخل كيانى الذاتى . وأصبحت من مقومات شخصيتى على مدى السنوات اللاحقة بعدها . فأنا أعيش الحركة السياسية بكيانى المتأمل . وأعيش خارجها بكيان المناضل السياسى . ومن أجل ذلك سرعان

ما نأيت بعد أبسطاً حذرة ١٩٤٦ عن معترك الصال السياسي العلني والسري معاً
وعدت إلى الحياة الأدبية بكل ثقل. أقرأ وأترجم. ثم أكتب القصص القصيرة
وقد ساعدني على ذلك وجود محلات عديدة للنشر وخاصة في الجرائد والمجلات.
فرحت أنلص السكتب والروايات الكبرى وأشرها في صفحات كاملة. منها
مثلاً الاشتراكية في النظرية والتطبيق. وهو كتاب رائع لجون سترانشي.
ورواية اينازيو سيلوني الشهيرة الخبز والبيض. ورواية قوس النصر لاريك
ماريا ريمارك. وعناقيد الغضب لاشتافيفيك ولين تدق الأجراس لميجواي.
والدون الهادي لشولوخوف والعديد من الأعمال الأدبية الرائعة أيامها. إلى
جانب قصص مجموعتي الأولى من القصص القصيرة التي نشرتها بعد ذلك في
كتاب تحت عنوان « حوادث عم فرج ».

● سدوات لعم تغلق ●

هكذا كنت أحوض غمار المعترك الأدبي بمقلية السياسي المتمتع الوعي
والتأجيج الحماس في تعده بالاشتراكية. وفهم وإدراك الأديب المتأني الباحث
عن الرصانة والعمق. وكان هذا المعترك يتمثل كامة في السدوات الخاصة التي
لم تلغها المصادرة والأخلاق. كندوة قهوة عبد الله بالحورة. وندوة كازينو
أوبرا التي تعرفت من خلالها على العديد من كتّاب الجيل الذي سبقنا بسنوات
معدودة وعلى رأسهم نجيب محفوظ وعادل كامل ومحمد عفيفي وعلى أحمد
باكثير ومحمد عبد الحليم عبد الله وأمين يوسف غراب وغيرهم. ثم كانت هناك
ندوة المفتطف فكنت أصحب السجرتي في ارتيادها. ومن بين أعضائها
حسن. كامل الصيرفي وإبراهيم الأبياري وبقياء شعراء أبولو.

● دراسة الوجودية ●

لم تكن صلتى قوية بالجماعات السياسية السرية ، وكلها عبارة عن جماعات من المثقفين تأثروا بالتيارات التي بدأت تحتاح العالم أثر الحرب العالمية الثانية للدعوة إلى الاشتراكية ومبادئها ولكنى في هذه الفترة ، قرأت وهضمت العديد من الكتب خاصة تلك التي تتصل بالعسمة والاقتصاد والسياسة من أعمال ماركس وأنجل ولينين وستالين إلى جانب قرائتى الأدبية المتوسعة ، في مدلولات الأدب التقدمى ونظرة الاشتراكية إلى الفن والجماليات وغيرها من الدراسات الأدبية ، وفي تلك الأيام أيضاً اتجهت إلى دراسة الوجودية وبالذات في أعمال سارتر المسرحية والأدبية .

لكنى سرعان ما اعطتها ولم أرشح لقوماتها الفلسفية على أساس أنها فلسفة ذات نظرة ذاتية لا تستقيم والنظرة الاجتماعية التي تنادى بها الاشتراكية . ولكنى لا أسكر أن الوجودية احتذبتنى لبعض الوقت ولم أنقر منها إلا بعد إجراء دراسة مكتوبة عن سارتر انتهت فيها إلى إدانته بأنه مفكر برجوازي يخادع اليسار، وكان أبلغ ما أثر في هذا الموقف من جانبى ضد سارتر ووجوديته الأشعار الملهمة الرائعة التي بدأت أقرأها لأراجون ثم لبايلو نيرودا الشيلي ، فقد أعادتني أشعارهم لسابقى رغباطى بحوركى ونظراته عن الأدب الاشتراكي أو الشعبي كما كان يسميه .

● غلبة الميول الأدبية ●

ورغم احتدام الصراع السياسى إبان سنوات ١٩٤٧ ، ١٩٤٨ ، وهو

الصراع الذي داخنته عدة دعوات جديدة كان القصد منها إبعاد شبح التيار الاشتراكي بواسطة جماعات عدة.. عن الإنشقاق بالبيئة المصرية التي تغور بالانقراض ، فان قوة التيار اليساري ظلت تغور في أعماق البيئة ، إلى أن قامت الحرب الفلسطينية عام ١٩٤٨ فإذا الانشقاق واضح بين جماعات الاشتراكيين حولها . فمن قائل بالموافقة على التقسيم يزعم أنه موقف عملي تملبه المبرمة التي حدثت . ومن قائل بحتمية الصراع إلى النهاية لتخليص فلسطين من برائن الصهيونية . وقد كنت من دعاة الرأي الأخير الذي جعلني أنفر من العديدين.

وشينًا نفسيًا وجدني عنك عن المعترك السياسي كنه ذلك أن ميولي الأدبية كانت قد بدأت تظني على اهتماماتي السياسية إلى حد جعلني أنفر من قراءة كتب الاقتصاد والسياسة وارتد إلى سابق شغلي بالروايات والقصص . ثم أتلوهم بالتعمق للمسرح وعلى صورة جارفة . أرجعتني إلى كل ميولي وشغلي به منذ عرفت السيرك وتعشقت لعبة البلياناشو بين عروضه .

● الاتجاه للمسرح ●

أما كيف جاء هذا التحول المبالغت الجارف نحو المسرح ، فهو الشيء الذي لم أستطع إدراك كنهه أيامها . وإن كنت قد تبينته فيما بعد حين قراءتي لكتاب عن برنارد شو . أورد فيه مؤلفه ، قصة انفصال برنارد شو عن الكمال السياسي مع جماعات الفيبليان الاشتراكية البريطانية . ذلك أن شو من شدة حماسه للاشتراكية كان يندفع إلى المظاهرات السياسية التي تقودها جماعته انصرة قضية الاشتراكية في بريطانيا فإذا به يرتطم بالدوايس ويساق إلى السجن ويكتشف وهو في داخله أنه غير كعب لهذا اللون من ألوان الصراع الحيوي .

فإذا به بعد الخروج من السجن بعيد تخطيط نضاله وينتهى إلى أنه خلق كتاباً ولم يخلق محرراً سياسياً ، وأنه يستطيع أن يخدم الاشتراكية بكتاباته وأفكاره ورواياته ومسرحياته أكثر من الاشتراك في المظاهرات أو توزيع المنشورات أو التحريض على الإضراب وهكذا . وكنت أأياها في موقف يشابه موقف شو تيمما ، وربما كان أشد وأسكى . فإنا من حركة اعتقال أو حملة إرهاب كانت تشن على اليسار إلا وشمكتني حتى لقد قبض على وأفرج عني في تلك الفترة حوالي ثمن صرعات تقريبا .

لكن تأثير برنارد شو لم يكن هو السبب الفعلي الحقيقي وراء إيماني عن النشاط السياسي . فالواقع إنني بدأت أكتشف أياها أن مكوناتي الذاتية لا تساعدني أبداً على أن أنغم في نضال حركي أكثر من الانغمار في نضال ثقافي وفكري ، سيما وأياها كانت قصصي وترجائي وكتاباتي وكل ما أشره يلقي من الإطراء والتقدير ما جعلني أرتد إلى سابق هوايتي الأدب وتمضي بالكتابة الأدبية ، وأياها شعرت بأنني وجدت نفسي وبمهدا انطلقت بكل شغف وهيام إلى تحريك طائفتي الخلاقة فرحت أكتب القصص القصيرة وأترجم المسرحيات وألخصها وأشتري نوت المحاضرات لأملأها واحدة بعد أخرى بما أكتب سيما إذا كان تدخيص كتاب أو بحث أو دراسة وهكذا .

● الشوباشي والأديب المصري ●

في تلك الفترة أبعثاً تصادف أن التقيت بدعوة أدبية جديدة كان يعقدها الأستاذ محمد مفيد الشوباشي . وكانت هذه الدعوة تعقد في منزله وتضم العديد من الوجوه الأدبية وكانت محلات الرسالة والثقافة وكلاهما من المحلات الأدبية ذات القيمة قد بدأنا في التراجع والجود والإنحسار في مفهومات أدبية تقليدية ،

بما دفعنا إلى التفكير في إصدار مجلة أدبية ، وبالفعل كانت هناك مجلة إسمها مجلة «الأسبوع» تصدر متقطعة لجرد المحافظة على حق الإصدار وحتى لا تسحب رخصتها بسبب الانقطاع ، فاتفق الأستاذ الشوباشي مع صاحبها على تأجيرها لنا لإصدارها باسم «الأديب المصري» . ولئن أنحدرت عن الجهود التي بذلناها في سبيل إصدار هذه المجلة وكيف كنا نغام الليالي بطولها بجوار المطبعة وسارع إلى دعمها مادياً كل بما يستطيع من دخله الضئيل . ولا عن التصحيحات البالغة السمحة التي كان يقدمها مفيد الشوباشي من ماله وجهده ووقته في سبيل إصدار «الأديب المصري» .

على أن الشيء الطريف في هذه المجلة، أنها كانت قبل أن نقوم بإصدارها تعتمد على كتابات لفيف من طلبة وحريجي معهد التمثيل وطلبة أقسام النقد بالذات . وذلك في دفعاتهم الأولى ، وطبعاً أن نتصدى بالعرض والتحليل لكثير من المشاكل والقضايا المتعلقة المسرح . فبما حولها إلى مجلة أدبية ووحدتني أيامها عارفاً في قراءة برنارد شو وتشيكوف أنحول من كتابة القصة القصيرة والمقالة النقدية، إلى الكتابة عن المسرح . فيما مات الريحاني عام ١٩٤٩ إبان إصدارها المجلة . انطلقت أؤبذه في حماس بدراسة عن مسرحه وتطورات المطورة الاجتماعية فيه ، منها بعدة مسرحيات قدمها . كانت من السوابق غير المعروفة في التداول الموضوعي لمسرحنا حتى اللحظة . وهي على التخصيص ، مسرحيات : «حكم قرقوش» و «حسن ومرقص وكوهين» . ومن بعدها أخذ شعقي بالمسرح ومعاودة الاهتمام به يزايد حتى إذا ما أعلقت المجلة وجلت نفسي عاجراً عن قراءة أي شيء أو كتابة أي شيء خارج نطاق المسرح وكان من المساهمين بالكتابة في الأدب المصري والمشاركين في دعمها كمجلة ، الأصدقاء عباس صليح وعلى الراعي .

ولست أذكركم من الشهور تتابع حلالها إصدار الأديب المصري ولكنها
كمحنة كانت المتنفس الوحيد لطاقة القيم والأفكار والاتجاهات التقدمية .
ولذلك حظيت بتقدير لا ينكر من جانب طوائف المثقفين الجادين، وخاصة مثقفي
اليسار ، لأنها كانت تسمح بالفعل إلى الطفرة التقدمية المستعجلة في نقد وتفسير
الأدب القديم وما أذكره في هذا المجال كتابة عدة مقالات في المحنة عن معالم
الأدب الجديد وأكثر من دراسة أعرض لها وجرودية سارتر السنشورية . ثم
مقال نقد الكتاب كان العقاد قد أصدره عن ربارد شو وحاول أن يشوه الرجل
فتصدت للكتاب، وحات عليه فيه حملة عنيفة محطاً الحقائق المتنوية التي أوردتها
في كتابه ، وكانت النتيجة أن أطلق العقاد على المجلة في إحدى بدواته
« الورقة الحمراء » . وأصبحت المجلة موضع شبهة بين اتباع الجود ، فراحوا
يشيعون عنها أنها مجلة شيوعية، وصادفت العقاد يوماً في داخل مكتبة الأنجلو
ولم يكن يعرف ، ولكن أحد الواقفين قدمي إليه ، فأنبئت له وحيا في قائلا
على غير عادته في التبسط « أنا كنت فاهمك أكبر من كده » . إننا مش
قد الكلام التي يتكلم به » . . لكن صدور المجلة لم يستمر طويلا لعجزنا
المادي عن مواصلة نشرها .

وكانت هوائيق للكتابة المتصلة قد بدأت تركبني في تلك الحقبة فأنشيت
أوراق المجلات التي كانت تصدر أيامها بدراسات وبحوث كنت أجريها عن
تاريخنا القومي ممثلا في شخصياته النائرة كمجلة الجماهير ومجلة الملايين ومجلة
الشباب الوفدي . وكان تعرفي بالصدوق لطفي الخولي في تلك الفترة إذا كان
من أشد أبناء حيما أيامها في دعم هذه المجلات بالمقالات والدراسات
والأبصار أيضا .

فمت إنني بعدت بالفعل عن مصير السياسة فلم أعد أشارك في إحدى اجتماعات

أول لقاءات سياسية ، ولكنى مع ذلك كنت أعيش الأحداث السياسية بكل
كيانى وأناقشها وأحدد مواقفى منها ، وهى مواقف نابعة من فهمى الخاص
التأمل ومتفقة مع عقيدتى ، وكثيراً ما خطأت بها الحركيين المشغولين
بالنشاط السياسى . وألحق انى عشت فى شبه عزلة عن النشاط العام وانغمرت
بكل كيانى فى معايشة الناس . جموع الناس معايشة إنسانية غامرة دفعتنى إلى
معاودة كتابة القصة القصيرة وتسجيل مشاهداتى الاجتماعية فى كراسات عدة ،
عن الشخصيات الشعبية التى أقابلها فى حوارى الجيرة وعطفاة السود وعابدين
وأسجل ما يروى من تعريفاتهم وأحسالاتهم وما يستلقت نظرى من
عباراتهم وحكمهم .

وصادف أن أعلنت وزارة المعارف عن مسابقة للقصة القصيرة فقدمت
إليها إحدى قصصى التى أكتبها وكان عنوانها « أم شوشة أو جنية البحر »
ونسيت القصة زمناً ، ثم جاء يوم فوجئت بأبى رحمه الله يهدم لى خطاباً رسمياً
حكومياً ورد لاسمى وفى داخله شيك ، وكان الشيك عبارة عن جائزة القصة
القصيرة التى أرسلتها وسميتها وانضح لى فرت بالجائزة عنها .

● جائزة فى القصة القصيرة ●

كنت أيامها أعيش مع أبى وأمى وأشقائى فى شقة ذات أربع غرف ، ولم
يكن لى فيها غير السرير الذى أمام عليه ، فلا مكتب ولا حجرة خاصة ولا شئ
من هذا القبيل ، وإنما أطوح بكتبى فوق الصندوق بعد قراءتها . فإذا احتججت
لسكرتاب منها صعدت لإحصاره لأجده قد تمزق . وكان أبى وأشقائى يسبحرون
منى لكثرة قراءتى وإقامتى طوال الوقت فى المنزل . كما كانت أمى تعاتبنى
دواماً على الأوراق والكراسات التى استهلكها فى الكتابة بدلاً من الخروج

والتمتع بمجاثي كالباقين . . فلما جاء الشيك بالحائزة ، وكان مقداره على ما أذكر
أربعين جنيهاً . . بدأت طرائفهم جميعاً تتغير نحو القراءة والكتابة بعد أن
ثبتت أسسها لم تسكن عتياً ، وإنما شيئاً مفيداً يمكن أن يعود عليها بالمال . .

وطبيعي أن يدفعني الحصول على حائزة القصة إلى محاولة نشر كل
ما أكتبه ومحاولة الظهور كأديب صاحب قلم ، وبالفعل طرقت أبواب العديد
من المجلات التي تنشر القصص من المجلات الرائجة فسكنت أقابل بالرفض التام
لأن قصصى تدور حول موضوعات جادة لا يداخلها عنصرى الحب والجنس ،
والشيء الغريب أنى كنت أكتب القصة القصيرة ، ونسكنى لا أقرأ إلا عن
المسرح وفى المسرح ، وقد أتيت أياهما على معظم أيسن وكل تشيكوف وعدت
إلى التعمق بشكبير . . على أن أبرز الكتاب أثرأ على أياهما كان العبرى
الإيرلندى رناردشو حتى لقد كنت أقرأ له أحياناً مسرحية واحدة أكثر من
مرتين خلال شهر واحد ، وقد كان لذلك أثره الكبير على ثمرسى فى كتابة
الحوار ، وهى موهبة قديمة كاسية فبجها عندى ما كنت أقرأه من مسرحيات .

● الكتابة للإذاعة ●

وبحكم عملى كموظف فى بنك انسايف كنت أتردد كثيراً على الإذاعة . .
إذ كان مبنى البنك بجوار مبنى الإذاعة فى شارع الشرفين وكان لى فى الإذاعة
زملاء وأصدقاء عديدين . . على الرامى بعد خروج رشدى صالح والمرحوم
أبور المشرى ، وتماضر توفيق وكانت زمينتى فى الدراسة لسنوات ثلاث متصلة
وعيرهم . . وعيرهم ، وقد حدث ذات مرة أن كنت أناقش يوسف الخطاب
وكان محرراً للتمثيلية ، وكما جلوس فى إحدى اللقاءى أحادثه عن التمثيلية
الإذاعية وأقده له أسلوب تقديمها فى الإذاعة فتحدثنى أن أكتب أحسن مما

يقدم ودفنى الحاس إلى اقتناء إحدى الكتب عن الإذاعة والدراما الإذاعية ورحلت أدرس فيه أسلوب هذا اللون من الكتابة ، وأيامها كانت حلقى شديدة ومتزايدة بالعديد من الأصدقاء والزلاء الإذاعيين ومهم المرحوم عزيز فهمى والمرحوم محمد إسماعيل والأخ الصديق سعد لبيب ، وكانوا جميعاً يعملون في قسم الأخبار بالإذاعة الأى كان بمثابة ندوة يومية للأصدقاء تجتمع فيها على متابعة الأحداث ساعة بساعة .

و ذات يوم لاقيت المرحوم عبد الوهاب يوسف وكان أيامها يشرف على برامج التمثيليات فلما أخبرته عن الكتاب الذى أقرأه وخطأت له بعض ما فيه وكان متعمساً له ، طلب إلى أن أطلعته على عينة مما يمكن أن أكتبه ولم تمض أيام حتى كنت أقدم له ومعنى يوسف الخطاب تلبية كتبها عن «الخبرنى» مداها نصف ساعة . كنت أيامها شغوفا بالجبرنى لأنى حصلت من أحد أقاربنى على كتبه الأربع فى مجلدين من طبعة بولاق العتيقة ، وهى تلك التى توجد فى مكتبة جدى وقرأتها وأنا لا زلت طاملاً ، وأدرجت التمثيلية ضمن البرامج الخاصة وأخرجت وأذيعت وكانت ناجحة .

شجنى هذا الارتباط بالإذاعة فتابعته الكتابة ، وعرضت كتابة برنامج متصل هو عبارة عن تلخيص لمسرحيات عالمية بدأتها ببرناردشو ، فقدمت منه دورتين إذاعيتين متتاليتين سبعة مسرحيات أذكر منها . . الأسلحة والإنسان وكانديدا وقيصير وكيوباتره ، وبمسئده أصبحت من الكتاب الإذاعيين المعتمدين ، فتركت كتابة القصة القصيرة وانهمرت بكلماتى إلى كتابة البرامج والتمثيليات الإذاعية .

ولم تسكن الكتابة للإذاعة بالنسبة لى بالشئ الجديد أو الصعب لأنها

أطلقت بالفعل موهبتي الحوارية المدعمة بالمران القصصى والمروعة بفهم متوسع غامر لأصول الدراما ، لكنى كنت أشبه فى تلك الفترة بالجاموس التى أضوا عيونها وربطوها لتدور فى الساقية ، لأننى على مدى عدة سنوات كنت استهلك العديد من الموضوعات فى التمثيليات التى أكتبها واتى كنت اعتبرها بمثابة أو أشبه ما يكون بـ «أد البنات البكر» من أفكارى وأذكر أنى حين انقطعت عن الكتابة للإذاعة بعد ذلك بعدة سنوات . . عشر أو خمسة عشر سنة تقريباً أن وقعت على بعض مسودات للتمثيليات التى كتبتها فخرت كل الحزن على أنى أهدرت طاقتى ومادتى إلى مثل هذا الحد على منبر الاستماع لأنه كان أشبه بمن يمسك بيده حفنة من مئات الجذبات يمرى بها فى الهواء ، والقيمة هنا ليست فيما ضاع من كسب مادى ، ولكن فيما أهدر من موضوعات ومعالجات درامية ، ورغم هذا فإن سنوات الكتابة المتصلة للإذاعة أفادتني كثيراً . ليس فقط فى التفرس على الكتابة الدرامية فى صورتها المسموعة هذه ، ولكن فى أن يصبح لى إسم فى المجال العنى بين الكتائب ، وفى نفس الوقت فى التعرف على أعجب الممثلين والمخرجين الذين اشتروا فى أداء مسرحياتى بعد ذلك حينما أقدمت على الكتابة للمسرح .

❁ دراسة شخوص الناس ❁

ومع بداية منتصف القرن أى حوالى عام ١٩٥٠ على وجه التحديد وجدتنى رغم نجاحى فى الكتابة الإذاعية أنفر من الحو ، وأصد حينئذ حارفاً إلى حوض المعترك السياسى . . فالقن والأدب والفكر والقراءة والكتابة لا معنى لها جميعاً بدون حركة نضالية سياسية . . لكن الأوضاع أيامها كانت تتردى من سوء إلى أسوأ ، ولم يكن فى طاقتى أكثر من المساهمة بجهد المقل فيما يوجد

من تنطيات سياسية مبهمة للقوى التقدمية الممثلة في بعض شباب الوفد ،
وفلول الجماعات اليسارية ، وبدأت الحياة السياسية بأخذ طابع العنف الذي توج
بالحريق القاهرة .

وكان البيت دائماً هو مايجأى وملأذى ، ولهذا عدت مرة ثانية لأعتصم
بالبيت ، وانغمر في الحياة اليومية للبيئة انهاراً كلياً فعمشت بكل كيانى داخل
عطقات الجيرة وحواريها في سعادة عامرة بجموع الناس الذين أنقاهم واحتاط
بهم في عقر دارهم ، ووجدت لنفسى عوصاً عما كنت أسميه التحرك السياسى
التحرك السياسى والفكرى . . الإغراق الفنى فى قراءة البيئة وأعراسها . .
ومؤداه دراسة حياة الناس وشخصياتهم كتمة لما كنت أقرأه من قصص
وروايات ومسرحيات . أراها بشخصها ماثلة فى كل عطفة أو حارة أو زقاق
أطرقه من عطقات وأرقة الجيزة والسيدة وعابدين والمديح ثم القورية
والدرب الأحمر .

وانصرف شغفى إلى دراسة الناس بشكل جارف فمكنت أنظر إلى الناس
والشخصيات التى أنقاها فى واقع الحياة وكأنهم شخصيات روائية أو مسرحية
وليسوا أناساً من لحم ودم أعاشهم وأعيش معهم . إذ كراتنى خللت أنام
بواب مجوز فى المنزل الذى كنا نقطله حتى بلغ الأمر أن كنت أشاركه فى طهامة
الذى أشتريه له لكي أتعرف على شخصيته وكان هذا هو المرحوم عم فرج .
الذى كتبت عنه القصة الرئيسية فى مجموعتى القصصية الأولى «حواديت عم فرج»
فيذا انتابنى النفور والقلق من معايشة الناس ووجدتني أهرب منهم سريراً . .
لا فى الكتب ، وإنما فى الطبيعة . . فكم من ليال أمصبتها على شاطئ النيل
وحدى بحوار الماء أو وسط الحقول ومع طلوع القمر فى شارع الهرم قبل أن

تَمَلُّ جنباته كل المآثر القائمة وحقوقه تمتد بين الربوتين ٠٠ ربوة المقطم وربوة
الحرم إلى وادي الدلتا .

وفجأة اكتشفت تفتيحاً غير مسبوق في مسكأني العاطمية والخيالية وكان
تفتيحاً مصحوحاً بطلاقة وقدرة غير منكورة للتعبير عن كل ما أحميل وأحس ،
بل وعن كل ما أرى أيضاً ، فإذا أمسكت القلم لا أكتب عن أى شيء أحميله
أو أراه أو أحسه استعصى على أن أتوقف حتى أصبح من العسير على إذا عدت
إلى البيت أن أجلس مع أهلى أو أنفرد لقراءة أى كتاب ، وإنما كان هـى دائماً
يتجصر فى الكتابة ، ويتجدد بحيرة وانسياب لا يعقل ، وكأنه كان هناك فى
داخلى بركان دائم يستيقظ ، أكتب وأرمى ، أملأ الكراسات بالقصص
والروايات والشخصيات والاطباءات ، إلى جانب التمثيلات المتصلة للذاكرة ،
وهى الشيء الوحيد الذى كان يبقى من حصيلة هذه الكتابة ، ذلك أننى لم يكن
لى فى البيت مكتب أكتب عليه بل كانت جميع العرف مشتركة بينى وبين
أشقائى تضيق أوراقى وكتبى أو تمزق وتحرقى ، وكان من عادة أمى رحمه الله
دراً أنضبى وسخلى كذا وجدت كتاباً أو كراساً وعليه خطى أن ترمى به
فى الصندوق حتى لا يضيع ، وجاء يوم صعدت فيه إلى الصندوق بحثاً عن قصة
كتبتها ولم أجدها ، فإذا بى اكتشف عشرات الكتب ، وفى الحال أنزلها
وأجمعها بغية الاحتفاظ بها ، ذلك أننا كنا نزع الانتقال إلى شقة أوسع خاصة
بعد زواج شقيقى الصغرى ، فقد قررت نهائياً أن تسكون فى فيها حجرة خاصة
بمكتب خاص وبمكتبة تضم شتات كتبى المبعثرة فى كل مكان .

● الفرفة الخاصة ●

وأخيراً انتقلنا إلى الشقة الجديدة وانفردت فيها بغرفة خاصة ، اشتريت لها مكتباً متواضعاً وبعض الانبيجات للكتب وكان أسهج مافي الموضوع احتفاظي بمفتاحها لنفسى بحيث لا يدخلها أحد غيرى إلا معرفتى ، وكانت الشقة الجديدة فى منزل بتوسط شارع عام مزدحم من شوارع الجيزة ويكفى أن فيه سوق المدينة ولا تنقطع منه الحركة نهائياً أو ليلاً . ، فإذا خرجت إلى نافذتها أو على الأصح بدسكونتها وتطلعت إلى البيوت المحيطة والشارع تفتح أمامى عالم بأسره عالم واسع لا تحده حيطان أو نوافذ أو أبواب . ، ذلك أى كنت كلما تطلعت إلى الخارج خيل إلى أنى قادر على النفاذ بمثل وفى وخيلى ومشاعرى . عبر الحيطان فإذا أدا أعيش مع كافة السكان فى داخل حجرات منازلهم وحوالياتهم . وهكذا بدأت فى كتابة مسرحيتى الأولى « المغامليس » .

أما كيف كتبتهم !! فهذا ما لا أدريه على وجه الدقة . ربما كان السبب هو لفرفة والحالة التى كنت أمر بها . حالة الانهار فى حياة الناس والكتابة عنهم ، وربما كان ذلك بدافع من استكمال أو استكمال قدراتى الواضحة على الكتابة الإذاعية ، وربما كان بفعل قراءاتى أيامها وكانت أغلبها عن المسرح وفى المسرح . على كل حال فإن الشئ الذى أكيد أنى كنت أكتبها بحماس وشغف وشبه ، وبقدرة فائقة وعجيبة لا فى رسم الشخصيات أو التمكن من الحوار بل فى النفاذ إلى حقائق اجتماعية تلقائية وبديوية ينطلق به موضوعها نفسه وأحسب أن ذلك كله جاءنى بفضل الوعى السكلى بالواقع الاجتماعى الذى أعيشه ، وهو الوعى الذى كتبتهم من دراستى للاشتراكية وإيماني بها ، ومعاشتى للناس معايشة لاصقة وشدة ملاحظتى لتصرفاتهم وكثرة تأملى لدور فى عقولهم وما يحتاج فى مشاعرهم .

لماذا احترت موضوع المعاطيس !! وكيف احترته والساحة المكشوفة
لباصرتي تفيض وتمجج بالموضوعات ١١٩ .

قلت أنني كدت أندفع لكتابة القصص القصيرة من واقع تفاعلي مع
الشخصية التي ألقاها ، وبالمعل فقد اندفعت إلى كتابة المعاطيس أثر تفاعلي
مع شخصيات أبطالها ، وكان لكل منهم وجود فعلي بين الناس الذين ألقاهم
يوميًا . فاقبال الحاج أبو المسال وأخيه ، وعطوه أفندي والسني . شخصيات
تمطابق كل الانطباق على أصحابها وهم من سكان الشارع لكن الإضافة الخيالية
من عندي أو ما تثلله الفكرة كان هو الدكتور غريب ، ولا مجال لتأخير
موضوع المسرحية وفكرتها ولكن الذي يهمني بالفعل هو أسلوب العرض
والمعالجة الدرامية ذاتها ، وهو أسلوب لما يأتي تلقائيًا وإنما صدر عن قراءاتي
المدعمة لموهبتي . . الاعتماد الأول والأخير فيه على الشخصيات وعلى ما تحلقه
هذه الشخصيات نفسها لنفسها من قصة أو ما يمكن أن نسميه تركيبة درامية
منظورة نامية الأحداث للتعبير عن فكرة كامنة أسخر خلالها كل طاقاتي
في الحوار وخلق الجو ورسم الشخصيات لمحاولة النفاذ بما أريد على مدار عملية
الخلق الدرامي نفسه . . بدون أدنى مراعاة لأي قاعدة أو قانون فلا مقدمة
ولا هيكل ولا اعراج ، وإنما تركيبة لا يربطها غير منطق الواقع الذي يمكن
أن تنطق به أحداث ذات منطق درامي أي تبرير فني يحكمها من واقع
تصرفات الأشخاص وتحريكهم لها أحداثًا قابلة للعرض على خشبة المسرح .

وقد يكون من العسير أن أحاول تفسير هذا الأسلوب الدرامي الذي
قادني إلى كتابة أول مسرحياتي قبيل الاستطراء في عرض بقية المسرحيات
الأخرى التي تلتها ، ولكني أقصر مؤقتًا على إثبات الحقيقة الوحيدة التي كانت
تترسب راسخة في فكري وكياني ، وهي أنني أكتب مسرحًا بكل ما في

كلمة المسرح من معنى ، وأن ما أكتبه لا بد أن يظهر يوماً ويعرض على الناس لأن مقتنع بل ومحب به . . . لكن متى يمرض وكيف يعرض فهذا ما لم أفكر فيه أبداً ، وإنما كان لكل هي على مدار أعوام ١٩٥٠ وما بعدها كما قابلت صديقاً أن أحمره بما كتبت وأطلعه عايه وأرغمه على الاستماع إلى بعضه وأحياناً كله ، ولم أحاول قطعاً أن أعرض المسرحية على أى فرقة وإنما اكتفيت بنقلها من صفحات الورق التي كتبت عليها إلى صفحات نوته من نوت الجامعة أودعتها مع جملة كتاباتي التي نشرت أو التي لم يقدر لها النشر ونسيتها تماماً ولأكثر من عامين كأمين ، وعدت إلى متابعة كتابتي للاذاعة . . . ذلك أن كتابة مسرحية كان لا يزال شيئاً غير معروف لأبناء حيلنا ولم يحاوله أحد من الذين يكتبون معي أيامها في الصحف والمجلات . .

● صدمة الضياع ●

على أنه حدث شيء فكه وطريف إبان عام ١٩٥١ . . فقد اشتد الصراع السياسي وحى وطيسه بين الأحزاب التقليدية وجماعات اليسار ، وكان لا بد من القيام بحملة صليبية أخرى لتصفية المداين بالحرية والديمقراطية والاشتراكية على مختلف المسويات ، وأشيع أيامها أن الأمريكان يدفعون بالملك فاروق إلى القيام بحملة دموية للقضاء على قوة هذه المعارضة التي بدأت تركز هجوماً بوعى وفهم غير مسبوقين على حقيقة ونوعية هذا الزحف الأميركي الجديد الذى بدأ يتسلل اقتصادياً وسياسياً وفي ظل حماية الاحتلال ليقع على النفوذ الانجليزى ذاته بل ولأياخذ مكانه نهائياً ، وكان واضحاً لكل ذى عينين بالعمل أن أجهزة الدولة والبوليسية منها على وجه الأخص أصبحت تأتمر بتوجيهات أميركية صرفة ، ولم تكن شهرة المحررات المركزية الأميركية قد ذاعت ،

وأصبحت كما أصبحت بعد ذلك ، هذا الجهار العالي الذى يقيم الحكومات
ويستقطها ، بل الذى يستولى على الدول بكاملها من داخلها ، ومع ذلك فقد
كان الجو السيامى يشعر بذلك فعلا ، وهذه غريزة طبيعية من الفرائز الواعية
لدى شعبنا المصرى فيما يمكن أن أسميه روح الانكشاف أو لمحية الوعى ..

المهم ، عدت ذات ليلة إلى المنزل فإذا أبى يجادلنى فى جدوى السياسة ويطالبنى
بالاعتماد عن أى نشاط فى مضارها ، ويكفينى ما أصبحت أحظى به فى جهودى
الأدبية من نجاح مادي وفى إذا كانت كتاباتى فى الصحف والإذاعة تلاقى
التقدير ، تقديره هو على الأقل ، ثم راح يحدثنى عما سمعه على ألسنة الناس ومن
أفواههم بالمفاهى ، وهو اعتراف الملك شن حملة نهائية على الوفد والاشتراكيين ،
وفى هدوء أنهى إلى أنه اضطر مع أشقائى خوفاً من أى هجوم بوليسى محتمل
أو قبض كالعتاد من جاسب النياحة ، اضطر إلى فتح حجرتى وتصفية ما فيها من
كتب وأوراق ، بعضها أحرقوه أو أعدموه ، والبعض الآخر أخفوه فوق
سطح مجاور ..

كانت صدمة لم أحتلمها أسرع بعد لها إلى الحجرة لأجد أنهم لم يتركوا فيها
إلا الكتب العربية المعروفة ، وأنوا ببعض الكتب الدينية والمصنف المخطوط
فى العشرين جزءاً ، وكان جدى قد كتبه بخط يده وأوقفه على القراءة وهو
كل ما تبقى من مكتبة جدى البائدة ، أتوا بها لتضليل البوليس والنيابة فيما
لوقاموا بتفتيش حجرتى أو تفتيش البيت كالعادة ، قبل إلقاء القبض على وأخذ
مالدى من كتب اشترائية . ورحت أبحث وأتقب عن أوراق المسرحية
والكشكول التى نقاتها فيه ، ولكنى لم أجدها ، وظللت مستيقظاً حتى الصباح
وأنا أرقب طلوع الشمس لأصعد سريعاً إلى حيث أخفوا بقية لأوراق ، ومنها
نص للمفاهيم ، بمسودته الأولى ، وفى الكشكول ، كدت فرحة غامرة

لا تنسى أن المسرحية قد أنقذت من راثن البوليس الواخفة ولم تلق نفس مصير بقية كتاباتى الأخرى .

وهكذا صمدت المعاطيس لأول الصدمات ، لأسرع بها بعد ذلك إلى زميل فى بنك التسليف ليكتبها فى عدة نسخ على الآلة الكاتبة وكان طيبياً أن أخفيها بعد ذلك ، فأودعت أكثر من نسخة لدى أكثر من صديق عن إيمان جارف وثقة قوية وحرص بالغ بأنها عمل مسرحى متفوق لاقربين له ، ولا أدري حقيقة ما إذا كان وراء ذلك الإيمان الجارف انصدام بهذه المسرحية ، لكنه مع ذلك كان إيماناً بلغ من شدة رسوخه أنه ظل يلزمى مع كل مسرحية كتبها فيما بعد ، وهو انى أقدم أعمالاً كبيرة بما كنت أحلم أبه وأما أقرأ وأعجب بتشيكوف وأبسن وشو وغيرهم من عمالقة هذا الفن ..

● أسرار الوظيفة ●

وجاء عام ١٩٥٢ وأنا بعيد عن أى نشاط سياسى أو أدبى أو فنى ، صحيح انى لم أكن أنقطع عن القراءة واقتناء الكتب والحرص على ارتداء الفدوات الأدبية ، كنت لا أزال أكتب التمثيليات الإذاعية ، لكن حياتى كأدكرها فى تلك الفترة كان يغمرها إحساس بالضيق والفزع ، فقد بدأت أنوء بالأعباء العائنية المتراكمة على كاهلى ، أشد التسمية عن نفسى فى محاولات هوجيث ومجون فأرأى غير قادر إلا على صرف معظم لىالى مستغرقاً فى السهر غارقاً فى الذائذ ولا أظلم الطعام الجيد والشراب الفاخر ، وليس لى من اهتمامات جادة غير متابعة الأحداث السياسية القائمة بوعى نفاذ حاد بدون محاولة الاشتراك فى أى نشاط بل نقد انتابنى فى تلك الفترة كابوس الوظيفة . إذ كيف أظل قابلاً فى العمل بينك التسليف وهو عمل روتينى يفقدنى الكثير من حيويتى ويكاد يقضى على

شخصيتى وكيانى . ورحت أسمى للبحث عن وظيفة أكثر احتراماً . وبالمعل
سعت حتى استطعت أن التحق بوظيفة باحث اجتماعى فى وزارة الشؤون
الاجتماعية . وكان ذلك قبل بداية ثورة يوليو بشهور قليلة . وتركت بذلك
التسيف بعد حصولى على مكافأة خدمة عن عشر سنوات . لا تزيد عن
٧٠ جنيهاً . ضاعت كلها تقريباً فى محاولة تحسين أحوال العائلة المالية
المتهورة .

ورغم ذلك فامسى لم أكن أعيش بمنأى عن الحياة الثقافية أبداً . وإنما كنت
ممن أفاق إلى نفسه من الأسياق وراء الاهتمامات الثقافية والسياسية فإذا هو
أنكر على شبابه وكيانه كل حق فى الوجود . ولهذا أصبح الحصول على وظيفة
محترمة هو شغلى الشاغل . على أنى حتى هذه اللحظة لم أكن أفكر إلا أن
أعيش على مرتب شهرى منتظم ولا يهمنى إلا كيانى الأدبى والثقافى .

كان تغيراً مبعثاً فى النظرة . لكنه لم يؤثر على ضعفى وتعلقى بمتابعه
الأوضاع السياسية والحياة الثقافية التى أعيش فى صميمها . بدليل أنى أيامها
كنت مع متابعة الكتابة الإبداعية أجمع قصصى القصيرة لمحاولة نشرها فى كتاب
وهكذا جمعت أيامذاك مجموعتى القصصية الثانية التى نشرتها بعد ذلك بعنوان
« فوانيس » . لكن فامسى كان إلى جانب المسرح والكتابة للمسرح . فعمشت
أسمى لأقاع كل من أعرفه بأهمية المسرح وقيمة المسرحية التى كتبها .
وتحوّلت إلى متابعة النشاط المسرحى القام أيامذاك وكان يتركز فى محاولة إعادة
بعث الفرقة القومية وحلق شعبية جديدة بها للدفعات الأولى التى بدأت تخرج
من معهد التمثيل . ومن بينهم بديل الألفى والزرقانى وحدى غيث وغيرهم .

ووقعت ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ فبدأت بأحداثها وتطوراتها وكأنها مبهمة غير متوقعة . لكن الواقع أنها كانت في صميم وعي الشخصى وترقى . مياغة ممطرة وغير مستبعدة . فأياها كانت الأحداث في مصر قد بلغت حداً يقضى بحتمية وجود تدمير جذرى يدرأ عن المنطقة ما ظل الأمريكان والرجعيات العربية الحاكمة تصرخ مولولة به وهو سرعة القضاء على ما كان يسمى أياها . اخطر الشيوعى الدام . وبالتالى القضاء على كل ما تبقى من بصيص التحركات الشعبية القائمة والتي كان يحى وجودها وتطورها . الفكر التقدمى الجديد المتغفل والضمانات الديمقراطية التى كانت لا تزال سارية . والتي مكنت الجماهير فى انتفاضتها إلى الماداة بسقوط الملك فى الشوارع والطرق قبل قيام ثورة ٢٣ يوليو بشهور .

وأشهد أننى وقفت موقفاً مصحفاً من ثورة يوليو فى بدايتها . وحتى بعد خروج الملك فاروق من البلاد وإقرار الإصلاح الزراعى . فقد أخذتها على أنها نوعاً من الانقلابات العسكرية التى بدأت الاستراتيجية الأمريكية تخطط له فى معظم المناطق خصوصاً بعد فشل مشروع مارشال والبقطات الشعبية التقدمية التى اجتاحت أغلب البلدان المستعمرة . وكنت من الوعى بحيث رحت أربط بين ما حدث عندنا فى مصر عام ١٩٥٢ وما وقع فى إيران فى ذلك الحين . يوم أقبلت حكومة مصدق على تأميم البترول فانتهى الأمر بسجنه ثم قتله واستشهاد فاطمى . كان هو موقفى من الثورة حين وقعت . اعتبرتها حركة أمريكية مخططة للتخلص من ضعف الملك فاروق ونظامه . وخلق نظام أكثر ثباتاً وقدرة وفى معر بالذات لمناهضة للوجة الاشتراكية القوية التى أخذت تكتسح البلدان العربية . ولم أغير فكرى هذه لفترة طويلة . بعد أربع سنوات

كاملة حين نهض عبد الناصر لتأمين القنال ووقع العدوان الثلاثي على بورسعيد ..
بعدها بدأت تتبلور فكرتي الجديدة عن ثورة ١٩٥٢ وهادئ تفكيري
ونحيلي بل هدتني المنجزات التي تمت على أيها أصبحت بما وقع من عزل الملك
والقضاء على الإقطاع وتأميم المصانع . . تمثل الامتداد الفعلي والتطبيقي لما
كننا ننادي به في انتفاضة عام ١٩٤٦ كمنقذين ثوريين نسمي إلى الارتباط
بالطبقات العاملة لدفع النضال الوطني على أسس الاشتراكية بقية القضاء على
الإقطاع والرأسمالية وإنهاء الاحتلال وإقامة حكم ديمقراطي سليم يستند إلى
القوى الشعبية .

لكن لعل السبب الذي يحدوني إلى ذكر ذلك يرجع إلى حقيقة محاولة
إثبات أنني - رغم ابتعادي عن كل نشاط سياسي - قد أفدت كثيراً من
سرحلة اشتغالي بالسياسة لأعيش بعقلية سياسية حاضرة هي التي ظلت وستظل
تقوم لإنتاجي الدرامي للمسرح منذ بدأت كتابة اللغاطيس إلى الآن وفيما يمكن
أن أكتبه بعد الآن .

❁ في مكاتب الوزراء ❁

كنت أعمل قبل بداية ثورة يوليو ١٩٥٢ بشهرين أو أكثر باحثاً
اجتماعياً في وزارة الشؤون . . وجاء تعييني بمعرفة وزير الشؤون الاجتماعية
آنذاك في وزارة نجيب الهلالي وهو المرحوم راضي أبو سيف راضي بواسطة
حبي الذي كان صديقه . . وكانت الوسيلة ولا تزال إلى يومنا الحالي هي كل
شيء في وطننا العزيز الغالي . وبعد أسبوع واحد من قيام الثورة وتولى وزارة
علي ماهر . . عين الدكتور زهير جرائه وزيراً للشؤون الاجتماعية . . ولما سبق
معرفة له وحده على ، وصلى المتصلة به . . ثم لثقته في ثقافتى وحنانيته لكتابتي

والرجل قارئ ممتاز للأدب مثلما هو قابولى ضليع . . فقد انتدبني في مكتبه مسئولاً عن الشئون الصحفية والفنية بمشورة من الصديق الكبير جميل الشوباشي شقيق الأستاذ مفيد الشوباشي والذي كان يرأس إدارة المستخدمين في الوزارة . وكان أن استدعيت على عجل لإنشاء مكتب صحفي أعلاني مدقق بمكتب الوزير عهد إلى فيه بكافة المهام الخاصة بالأعلام ومن بينها الإشراف على نشاط وجهود المسرح القومي . . الذي كان تابعاً أيامذاك لوزارة الشئون . .

وهكذا أتيت لي الفرصة للارتباط بالمسرح ارتباطاً رسمياً . فقد أحييت على كافة الدوسيهات والملتقيات الخاصة بالفرقة القومية وما كان يجري فيها . وبالفعل اندججت في حياة المسرح أو الفرقة القائمة . . بشعبتيها القديمة والحديثة اندماجاً على الورق . ورغم ذلك أتيت لي فرصة التعرف على الجيل الجديد من ممثلي المسرح من خريجي معهد التمثيل . وبعد فترة اكتشفت أن المسرح يخضع بممثليه وفنانيه إلى تبعية وظيفية قاصمة . . بمعنى أن الطموح الفني لا معنى له أمام الرغبة في ضمان الحصول على وظيفة تدر دخلاً ثابتاً . . فإذا أصفنا إلى ذلك تقييد انعاملين بالمسرح بأوليات ساذجة عنه . . هي التي كانت تتمسك دراساتهم في المعهد وهي دراسة منتظمة بالفعل ولكنها دراسة أقرب إلى المدرسيات المعادية منها إلى الدراسات الطالقة الحرة . . دراسة لا تخرج عن مجرد التعرف على القواعد المعادية النظرية العامة . . ثم اكتساب بعض المعارف عن ممارسة السابقين . . كل ذلك إلى جانب الروح الوظيفية السائدة على كليات المسرح . . زهدني فيه فكنت أقبل على مشاهدة عروضه ساخراً منها . . وأعلمها كان لا يزيد عن المسرحيات المقتبسة والمعرّبة التي عاشت عليها الفرقة القومية منذ إنشائها عام ١٩٣٥ .

أشعرتني خلطتي بخريجي معهد التمثيل الجدد بأن بينهم عناصر جديدة

يمكن أن تقدم للمسرح شيئاً جديداً بالفعل لا سيما في تلك الفترة التي خلا فيها المسرح من أى فرقة فيما عدا شتات فرقة الريحاني التي كانت تعيش على إعادة تقديم مسرحياته . وهي مسرحيات كان لا يمكن أن تعيش بدون أن يمشي الريحاني نفسه كممثل قادر لا يتسكّر له وجود . . . بينما الخريجين الجدد لمعهد التمثيل . فرقة المسرح الحديث كما كانوا يسمونها غارقة في مفاضة تقليدية مع قدامى الفرقة القومية وتحتلان الأورا والأربكسية وتكرران تقديم مسرحيات كلاسيكية عقيمة مؤلفة أو مترجمة . ولا يكاد يراها إلا قلة وأغلبهم من موظفي الوزارة وعائلاتهم وبالذوات المجانية . . كما هو الغالب حالياً على مسارح هيئة المسرح القائمة اليوم ونحن في عام ١٩٧٤ . .

● أ م ن ●

وفي تلك الفترة عام ١٩٥٣ كنت قد بدأت أتملّل من وظيفتي في مكاتب ورراء الشؤون الاجتماعية المتلاحقين . . أتردد بين المحافظة على الوظيفة المحترمة كأساس حتمي لقوام حياتي وكياني . . واحترافي الكتابة الأدبية وهو منطلي مواهي وجل مبتدأ وأمل حياتي . أيامها كنت لا أزال أكتب التمثيليات للادّاعة . . وفي نفس الوقت أشر قصصاً قصيرة في روز اليوسف وموضوعات ودراسات أدبية في مجلة التحرير . . ثم حدث أن أشدّت جريدة الجمهورية فانضمت إلى هيئة تحريرها . كنت أقوم بنشاط وافر ضخم ولا أكاد أنقطع عن الكتابة . . لا رغبة في الظهور ولا حرصاً على الكسب . . وإنما لتفطية قلق دفين بدأ يفسر كياني وهو الرغبة في الزواج والاستقرار . .

والشيء الغريب أنني كنت أحس بذلك في أحسبتي ولكنني إحساس سرعان ما تحول إلى محاولة المغالطة من جانبي تحت ستار المزاعم التقليدية بأنني

فنان والزواج قيد على أى فنان وبالتالي فلا يجب أن أسعى إليه حتى لا أكبل
نفسى به .

والإنسان الوحيد الذى أحس بمحنتى الحقيقية فى تلك اللحظات كانت
أمى رحمها الله.. وأنا لم أذكر أمى حتى الآن فى كل ما كتبت لأن أمى كانت
جزءاً منى . . كانت تكون فى حياتى بعد وفاة أبى وتعطى بانفعل كل فراغ
عاطفى فى حياتى . . ومن أجها كنت على استعداد لأن أعمل أى شىء . .
لأنها فعلت من أجلى كل شىء . . فلو أنها لما أتت تعليمى الجامعى ولو أنها
ما كنت هذا الأخ الأكبر الذى يرعى أشقاءه بعد وفاة والده . . ولو أنها
ما كنت من البدايات هذا الإنسان الطيالى غير العملئى التلقائى شبه النوضى . .
الذى يحب الحياة كل الحب ويردها كل الزهد فى نفس الوقت . . كل صفاتى
الباقية المترسبة هى التى ورثتها عن أمى . . والشىء الوحيد الذى يمدنى عنها
هو ما أكتب المذكرات من أجله . . وهو حياتى الثقافية التى لم تشاركنى
فى شىء منها اللهم إلا مشاهدة مسرحياتى بعد عرضها . . والقاطات العديد من
أقوالها وعباراتها فى معظم حوار بطالات هذه المسرحيات . . وأحياناً اكتشاف
وجودها هى نفسها فى بعض جوانب تلك الشخصيات التى رسمتها . . خاصة
الأخت أو الست سكينة فى مسرحيتى « الناس اللى فوق » فقد كانت من
اللاماحية والذكاء بحيث همست فى أذنى وهى تشاهدها . . « مش هيه دى أنا
يا أبلى » ؟ .

وظلت كلما عرضت المسرحية على مدى ست سنوات تطالبى بأن أحجبها
لمشاهدتها . . لكن لعل الشىء الوحيد الذى كسبته من أمى غير حلى
تسع شهور فى بطنها ثم ولادتى وتربيتى ورعايتى وحراسة مستقبلى وتعويضى
عن كل حب افتقدته فى شبابى حتى بلغت مبلغ الرجال . . أنها أثبت أن تموت

إلا بعد أن تستكمل لي ما افتقدته في حياتها . . وهي الروجة التي تم معي رسالتها وتعوضني ما فاتها هي أن تمدني به وهو العشرة الثقافية . . وهكذا ظلت تسعى ونسعى حتى نجحت وبإصرار في أن تهني زوجتي فكانت خير ما خلفته لي على مدى العمر .

❁ زوجتي ❁

الطريف الذي يمكن أن يذكر فيما بعد ذلك أن يكون أول وأهم شيء أعني به في أول تعرفي بزوجتي وبالذات في باكورة خطوبتنا ولقاءنا أن أقرأ لها نص مسرحية « الغامطيس » ولم يدهشني حماسها للمسرحية بقدر ما أدهشني أن أكتشف في خطيبتي التي ستسكون زوجتي هذا الشغف الكبير بالأدب والاهتمام بالفن بل ويتذوق المسرح على صورة لم ألسها حتى بين الصق معارف وأصدقائي من الأدباء والفنانين . . وقد أرجعت ذلك يداها إلى حرصها على إرضائي كخطيبة . . ولكن تلاحق الأيام وطول العشرة وضعت يدي على الجواب الصحيح في مكونات شخصيتها . . فهي رغم تخصصها العلمي الدقيق كدكتورة وأستاذة في علم وراثية انطلمية في النبات ، ، تفيض بأحاسيس ومشاعر الفنان ولها طرفة مميزة في لمس أدق وأعمق ما في طويها العمل الأدبي من ضعف أو قوة . . وقد أفاضتني بهذه اللبزة على مدار حياتي بعد ذلك . . فكانت هي الوحيدة التي تستطيع أن تفهمني عما في كتاباتي من هفوات تستحق المراجعة وتستوجب إعادة النظر . . ولهذا درجت بعد ذلك على أن أقرأ لها كل ما أكتب وهي نصت وتأمل وتراجع وتدقق بحيث كادت تصبح في بعض الأحيان أكثر حرصاً مني على ما أجز من كتابات . .

لكن لعل أهم ما أسعدني في خطبتي لها ثم بعد ذلك رواجي منها . .

أنها تخطي بفعلة التحرر العقلي وذات نظرة تقدمية واضحة تتمثل في إيمانها الحقيقي بحرية المرأة ومساواتها بالرجل . . وهو إيمان أحياناً ما كان يفوق إيمانى ويظهر في عديد من المواقف . . وليس المقصد طبعاً أن أستطرد في تعداد مناقب خطيبتي التي أصبحت فيما بعد زوجتي وشريكة حياتي وصديقة عمري . وإنما المقصد أن أركز على الحقيقة الجديدة التي أشرقت في حياتي بعد خطواتي الأولى في كتابة أول مسرحياتي . . وهذه الحقيقة تتمثل في وجود أدب على أعقاب إنتاجه الأدبي . . تسانده زوجة تفهم وتقدير موقفه وتؤمن بدوره ورسالته وتعمل من البداية أن تخوض معه مغامرة حياة جارية لا بارقة فيها الاستقرار . .

وهكذا صارت حياتي طوال العشرين سنة التي عاشها معاً حتى الآن . . حياة صاحبة متقلبة لولا ثباتها ومثابرتها ورعايتها لثماثرت أكثر من مرة في مهاوئها التي تدفع إلى كل بأس وكل قنوط بينما هي تردد في كل مأرق أو عثرة ألقاها . . ولا أقنأ فقدان العمل أكثر من مرة . . كيف يمكن أن يكون للحياة طعم بدون مواجهة مثل هذه الصعاب . . وهذا أصبح ما يفتننا من إيمان بممارسة الحياة أقوى من العشرة وأقوى من الزواج وأقوى من الخلقة وأقوى من المال لأنه خلق لنا ركيزة مشتركة من الاستقرار الداخلي والثبات النفسي الذي يفوق كل علاقات السطح من مظاهر وارتباطات عادية . .

● المخلصاتليس ●

والحق أن زوجتي أو خطيبتي في ذلك الحين . . كانت أول من شجعني على محاولة التقدم مسرحية الممطيس إلى المسرح . . وكان ذلك عام ١٩٥٤ على

ما أذكر . . وكنت أيامها أشغل وظيفة السكرتير الصحفي لوزير الشؤون الاجتماعية . وقد حدث وأما أقوم بطبع المسرحية على الآلة الكاتبة أن لقيت الأستاذ المرحوم دريني خشبه . . وكان أيامها يشغل وظيفة مدير الفرقة القومية التابعة لوزارة الشؤون . . وحدثه أن لدى مسرحية ألفتها بنفسى وأريد أن أقدمها للمسرح . . فلم يمانع الرجل . . وإن بدا لى من إعجابه العائرة ونظرته اساخرة . . أنه يستسكر على مثل هذا العلموح . . فلما راجعتها فى ذلك نصحتنى بأن أقدم له نسخة منها « ليه المانع » كما قالت . .

وترددت بعض الوقت حتى إذا لقيت الأستاذ دريني خشبه بمصادفة بعد ذلك فى أحد أروقة الوزارة سألتى هو عن المسرحية التى كنت أنوى تقديمها إليه وفى الحال سارعت إلى اختطاف النص من أمام كاتب الآلة الكاتبة ولم يكن قد أنتم نسخها بعد وقدمته إلى الأستاذ دريني خشبه كما هو فى نوتة المحاضرات الجامعية بخط يدى وبالحبر الأزرق . .

وانعزم شهر وثان وثالث . . وأنا أتردد فى استعجام شجاعتى لسؤال الأستاذ دريني عنها . . كنت أحياناً أنفاه فأتمشى مقابلته . . إلى أن جاء يوم وكنت قد أنمت نسخها من المسودة على الآلة الكاتبة . . وقدمت الخطيتى التى لم تسكن بعد قد أصبحت زوجتى نسخة منها فوجدت هى فى النص الكثير من الأخطاء المطبعية واسكنها مع ذلك أصرت على أن أسحب النسخة الخطية وأقدم النسخة المطبوعة للمسرح القومى . . وكان لقائى الأول مع الأستاذ دريني خشبه لسؤاله عن المسرحية لقاءً حاطفاً . . جرى على سلم المسرح . . وفى يدى النسخة المطبوعة بإدرته وسؤاله عن رأيه فى المسرحية . . فإذا هو لم يقرأ إلا الفصل الأول منها . . وحاولت أن أقدم له النسخة المطبوعة بدلاً من الخطية . . ولكنه فضل متابعة قراءتها فى نوتة المحاضرات ووعدنى خيراً .

بعد ذلك بأسابيع اشتهرت فرصة وجودى بالمرح أشاهد بروفة إحدى المسرحيات وكنت قد بدأت أهم بحضور البروفات المسرحية . . وعلمت بوحوده فى مكتبته فأسرعت إليه . . وكان الرجل هذه المرة أقل مجيهاً لدرجة أنه طلب لى قهوة . . وانصرفت فترة قبل أن يفتحنى هو نفسه عن المسرحية . . قال وهو يحاول الانسجام ما معناه . . أن المسرحية غير مسبوكة ولا يمكن أبداً أن تصلح للمسرح القومى ثم أنى لا زلت شاباً صغيراً ويجب أن أبدأ السلم من بدايته لأن تقديم مسرحية للفرقة القومية يعتبر قفزة كبيرة من جانبي . . وهذا الموقف من الأستاذ دربنى خشبه لم يدهشنى وكان الأثر الوحيد الذى تركه على نفسى غضبة خفيفة داريتها بمطابقتى له بالنص الخطئ . . فاستمريت أسبوعاً لأنه لم يقرأ الفصل الثالث بعد . . وكان موقفاً محيراً فهو لديه فكرة مسبقة وواضحة لرفض النص ومع ذلك يستهويه لإتمام قراءته ! !

وخرجت من عنده وأنا ساخط ولم أحاول التفكير فى المسرحية بعد ذلك . . إلى أن جاء يوم وجدتنى أندفع ذات صباح وأنا فى شدة الغضب والنفط . . أقتنعهم مكتبته وأصر على مطابقتها بالنص وأننى قد اقتنعت بأنه لا يصلح فعلاً للفرقة القومية . . وانفسم للرحل فى هدوء وأرسل فى طلب النص من غرفة أخرى ثم راح يحاول التمهيد على ما معناه أن الكتابة للمسرح ليست بأشياء الهين، أو البسيط . . وأنها لا تحتاج إلى الموهبة وحدها وإنما لابد من الدراسة لأن للمسرح قوانينه وشروطه على خلاف فنون المواهب الأخرى . . ودهش الرجل حين أجبت بأننى خريج كلية الآداب قسم اللغة الانجليزية وعلى معرفة لا بأس بها بمن الدراما فى حدود دراستى لها . . وازدادت دهشته حين صارحته بأننى قرأت أعذب الكتب التى يترجمها عن المسرح فضلاً عن ترجمته المسلسلة للإلياذة والأديسة فى مجلة الرسالة . . وإن الدراسة فى المسرح أساسية ولكنها لا تغنى عن الموهبة . . وهكذا طال بيننا النقاش والرجل يتابع منطقى وهو غير

مصدق . . ذلك أننى كنت أجادله من واقع بعض ما ترجمه من المکتب عن
الدراما . . وبالذات الرأى فى شكسبير وأنه كتب المسرح بغير دراسة منظّمة
أو مسبقة . . وطبيعى أنه يحدّ تعاملاً أقوى لذلك وهو أن شكسبير كان ممثلاً
يعيش المسرح ويشغل به . . أما أنا فموظف . .

ولم يطل نقاشنا لوصول النص الذى حثت أطلابه وأحد هو النص فى يده
ثم نظر إلى نظارة اعتذار وهو يقول « على كل حال يا ابنى مسرحيتك فيها شيء . .
فيها حوار جيد على الأقل ولكنك أبست فى مستوى مسرحيات الفرقة القومية . .
ونصحنى بأن أكتب مسرحية أخرى على شرط أن أخذ فيها وقتاً أطول مما
أخذته فى كتابة المخطايس وأن أراجعها مرات قبل تقديمها لأى فرقة وأبدى
إلى جانب أسفه - اعتزازه بما أسفه فى حديثى من معرفة بالمسرح وأننى متطلع
متقن ويجب أن أداوم على ذلك . .

وأصدقكم القول أننى خرجت من عنده غير «ادم وغير يائس أو حزين بل
زادنى رفضه للمسرحية إصراراً على الثقة فى نفسى وأبى كتبت شيئاً له قيمته
ولا يجب أن أفرط فيه . . وهذا الإيمان كان يلازمى من اليوم الذى انتهيت
فيه من كتابة المخطايس ولم يهتز أمام أى نكران أو رفض لها . . وهو الذى
جعلنى أصدق بعد ذلك لأكثر من عامين أمام رفض المسرح الحر لتمثيلها . .
سكن الشيء الطريف الذى يجب أن أذكره هنا . . ما وقع بعد ذلك بينى وبين
المرحوم الأستاذ دربنى حشبه حين جاء يشاهد المخطايس وهى تعرض فى حفلاتها
الأولى بدار الأوبرا وبواسطة للمسرح الحر . . فقد كان هو الذى سمى إلى اتقانى
[وواضحى مواجهة والده الذى أحس بأنه كان قاسياً فى معاملته لولده . وقد بدأ
رحمه الله بمراوعة قصيرة سائلاً إذا كان هذا فعلاً هو النص الذى قدمته إليه
فما أجبهه بأنه نفس النص . . أبدى دهشته ثم سرعان ما اعتذر بصعف ذاكرته

وأنه بالنمل حين رفضه وسلمه لى بناءً على طابى وإلخاحى طسماً . . لم يكن قد قرأ إلا الفصل الأول منه فقط . . وكرد لاعتبارى دعائى إلى كوب من العصير على توفيه الأوبرا . . وهو يمدنى إذا ما كتبت مسرحية أخرى . . أن يكون أول من يدافع عنها ويساعدنى على تمثيلها وعرضها . .

● المسرح الحر ●

لم يكن عام ١٩٥٤ قد انصرم وكات المفاطيس لا تزال تحظى بكل اهتمام رغم عديد من التمثيليات التى اكتبها للإذاعة والقصص التى أنشرها فى الصحف . . ولم أكن كما قلت قد انتابنى أقل بأس من رفض الأستاذ درينى حشبه لها . . وكان لى منها أكثر من نسخة مطبوعة على الآلة الكاتبة . . كنت أوزعها على الأصدقاء ليقروها ثم أستعيدوها منهم . . وذات مرة كنت فى الإذاعة . . نقيت على العندور يمثل أحد الأدوار فى تمثيلية من تمثيلياتى . وعلى العندور عضو فى المسرح الحر . . وكان هو وبجموعة المسرح يمثلون الصف الثانى من خريجي معهد التمثيل الذين لم تنح هم فرصة الإلتحاق والعمل بالفرقة الحكومية كسابقهم . . وجرى الحديث بينى وبينه وبين الصديق عباس صالح عن المفاطيس التى كان قد أتم قراءتها فإذا به يتفق مع على العندور أن تزود الفرقة فى مقرها . . وأقدم لهم النص . . كنت أعرف على العندور من قبل ذلك وهو لا يزال طالباً فى معهد التمثيل وجاءت معرفتى به نتيجة لقراءته لبعض مقالات عن أبسن ونشيكوف فى مجلة الأديب المصرى .

وذات مساء وكنت أيامها لا أفترق عن لقاء عباس صالح توجهاً معاً بالمفاطيس إلى مقر المسرح الحر فى شارع شريف . . كانوا أيامها يحرون على

مسرحية إسمها — إن لم نغنى الذائرة — « كرواج أفندينا » من تأليف
كمال هاشم الحامى . . ويعدون العدة لتقديم مسرحية أخرى . . وبعد انتهاء
البروفة جلسنا نقرأ للمسرحية بحضور كمال هاشم ومحمد على ماهر وغيرهم من
أعضاء لجنة قراءة الفرقة . . وطالت جلستنا ونحن لا نزال فى الفصل الأول
ففضلوا أن أتركها لهم لقراءتها . . ثم يقدموا هم تقريرهم عنها وأناقشها معهم
وليكن ذلك بعد أسبوعين لا أكثر . .

وبعد أسبوع توجهت فى حجة عباس صالح إلى مقر الفرقة بناءً على دعوة
منهم والتقينا بمعظم الأعضاء لمناقشة رأيهم أو تقاريرهم عنها . . وكان أول
اعتراض أثير أن المسرحية لا يمكن اعتبارها مسرحية لأنه ليس فيها دراما . .
وكان مقصدهم من هذه الدراما — كما كشفت عن ذلك المناقشات — أن ليس
فيها مقدمة ثم حبكة ثم تأزم ثم عقدة ثم انفراج . . وهو الشيء الذى درسه
معظمهم فى معهد التمثيل . . ثم إلى جانب ذلك فإن المسرحية تحتاج بعض
التعديلات . . واستبدال شخصيات بأخرى وحذف شخصيات وتعديل
صفحات كاملة من المشاهد وإلغاء بعض الحوار وكان معنى ذلك إعادة كتابة
المسرحية من جديد . . وسألوني رأيت فأجاب عباس صالح نيابة عني وحاول
الدفاع عن المسرحية كما هي . . ولكنى لم أعلق فأخذت النص فى يدي وقت
وحاولوا إجلاصى دون جدوى وإنما أجبهم بأن المسرحية لن تمثل إطلاقاً
لأن التعديلات التى يطلبونها لو صحت وقبلتها فسننتج عنها مسرحية جديدة غير
مسرحيتى المقدمة لهم . . وإيس هناك ما يحبرنى على ذلك . وفى ليلتها بالذات
كان أول لقاء لى مع توفيق الدفن . . كنت قد عرفته قبل ذلك من مشاهدتى
له يقوم بدور ناجح فى مسرحية سابقة لهم . . ولكنى لم أكن قد تحدثت
معه . . وحاول توفيق أن يتدخل متحمساً للنص ولكنى لم يكن قد قرأه . .
ولمّا كان ما سمعته فى ردودى عليهم ما أقنعه بأن كلامى كأوضح لى بعد

ذلك يدل على دراية واسعة بالمرح . . وموضوع المسرحية نفسه جديد
وغير تقليدى . .

❁ وأخيرا أخرجت المخطوطة ❁

واصرم عام ١٩٥٤ وعادت المخطوطة لتقع من جديد فى درج مكتبى
بلغنى إحساس طابع بأن المسرحية لا بد أن تظهر على المسرح مهما طال الزمن .
كان هذا هو إيماى الراسخ من اليوم الأول لكتابتها . . حتى لقد عجزت عن
كتابة مسرحية أخرى بعدها فى انتظار هذا اليوم المتوقع لتثيما . . رغم مرور
أربع سنوات كاملة على كتابتها . . وهذا طبع أو داء وبيل ظل يلزمنى طوال
السنين . . إينى إذا كتبت مسرحية ولم تعرض أو تأخر عرضها . . لا أحاول
أبدأ أن أكتب غيرها .

بعدها بشهور عديدة وعلى دخول صيف عام ١٩٥٥ تلقيت مكالمة تليفونية
من الأنخ (الدكتور حالياً) إبراهيم سكر وكان من أعضاء المسرح الحر وقد
نعمس للمسرحية أثناء قراءتها . . كان يطلب إلى أن يزورى فى بيتى ليحاول
إقناعى لا بتعديل المخطوطة . . ولكن لمناقشتى فيها . . ورحبت طبعاً بزيارته
ولكن بعد أن أكدت له أنى أن أغير فى المسرحية سطرأ واحداً . .

وزارنى إبراهيم سكر وجلسنا نناقش البص على أساس أنه معجب
بموضوعه ويريد أن يحرجه بنفسه . . ودار نقاشنا حول نقطة واحدة أن المسرحية
من أربعة فصول والمتاد أن تقدم الفرقة بل المسرح عندنا عمومًا مسرحيات من
ثلاثة فصول فقط لأن الجمهور لم يعود إلا على استراحتين ولا يحتمل ثلاثة
استراحات بين الفصول . . وكان إبراهيم سكر لبقاً فى مناقشته يحاول

ما أمكن تمحشى ذكر إجراء أى تعديل . فيما عدا لو أمكن اختصار الفصاين
الثانى والثالث فى فصل واحد . ويا حبذا وهى كلمة لا أسأله . . إن أمكن
زيادة عدد الزبائن الذين سيقردون على عبادة للمطيس (الدكتور غريب)
لأن فى ذهنه أن يمتاز توفيق الدقن للقيام بدور الدكتور وعبد المذمم مدبولى
للقيام بدور دطوه ، وكلاهما من أحسن ممثلى الفرقة .

كنت قد شاهدت للفرقة مسرحية « مرأتى بنت حن » وهى أوبريت
عدائى وزاد إعجابى بالدقن وتأثرت كثيراً بأداء مدبولى . ولهذا لم أمانع
فى إعادة النظر فى اقتراحات إبراهيم سكر ووعدته أن نتقى بعد أسبوعين . .
فتركنى على أساس أن أجرى هذا الاختصار إذا اقتضت بدمج الفصاين الثانى
والثالث فى فصل واحد . . ثم قرأ للمسرحية معاً لى يقدمها للفرقة جاهرة
للمرض مباشرة فى بورسعيد . . إذ أن الفرقة تعد العدة لرحلة هناك بالاتفاق
مع بلدية المدينة كما هى عادتهم كل عام . . فإذا تمحست المسرحية هناك قامت
الفرقة بتقديمها كمسرحية الافتتاح لموسمها الشتوى . . وهو واثق من نجاحها
ومقتنع بها وبما فيها من عناصر درامية أبرزها الصراع . . الخ . .

وفى البداية لم أقتنع اقتناعاً شافياً بأراء الأخ سكر رغم إخلاصه الواضح .
وسكنى بعدها بأيام وجسدتنى أراجع قراءة النص بتدقيق وحرص . .
اكتشفت أن المسرحية فعلاً طويلة . وفيها تشميات واستعارات لأسها تتضمن
أكثر من موضوع . . لا سيما فى الفصاين الثانى والثالث . . ولا أدري إذا
كان هذا التبدل فى نظرتى يرجع إلى مناقشتى مع إبراهيم سكر أو نتيجة مراجعتى
المثالية للنص أو من فراغى ورغبتى فى الكتابة المسرحية التى انقطعت عنها
تجرد الانتهاء من نص المطيس ومنذ أكثر من أربع سنوات . .
والذى حدث أننى أحسست برغبة فى الكتابة جارقة . . فلما بدأت

بالفصل الأول لم أستطع أن أغير فيه حرفاً . . فتلوته بالفصل الثاني . . كان من الصعب على أن أغير شيئاً . . ولكنى بمقاومة قراءة الفصل نفسه شعرت بوجود إمكانيات ضخمة مع حقائه لبعض مشاهد لقاء الدكتور غريب مع مرضاه من أبناء الحى . وبالفعل وجدتنى أندفع لكتابة أكثر من مشهد ضاحك لعل أبرزها كان المشهد الذى أدخلت فيه سائق العربة الكارو على الدكتور ليكشف له سبب اختفاء تقوده وهو يعبر تلال زينهم فلم يكن المشهد أكثر من نكتة سمعتها أيامها على لسان جرسون فى قهوة عهد الله بالجيزة فاحتلها إلى مشهد له رسمته وتركيبته الدرامية المنسقة مع سياق النص ومبناه ومعناه أيضاً

● المؤلف وتعديل النص ●

وهذه التجربة تعتبر فى الواقع من أهم التجارب التى يجب أن يمر بها الكاتب المسرحى . فالنص المكتوب طالك أنه سيقدم للعرض لا بد وأن يخضع لدواعى الإخراج . . وهى دواع لا تملها رغبات المخرجين وإنما قدرة الكاتب نفسه ومعرفة وإحساسه بالجمهور الذى يخاطبه . . فأن يقوم الكاتب بإدخال بعض التعديلات الجزئية التمهيدية على نصه المكتوب سواء بالحذف أو بإضافة جزء من عملية الكتابة نفسها وبالذات الكتابة المسرحية . . بشرط أن يقوم هو بها نفسه وعن اقتناع . . أما أن تتحول عملية التعديل أو التبديل إلى ما يحول المخرج هو الأساس أو ما سمى بعد ذلك بسنوات عندما . . أن المخرج هو خالق العرض أو صاحب العرض وبالتالي فمن حقه أن يتصرف فى النص حتى بدون معرفة المؤلف مادام هو المسئول النهائى الأخير عن عرض النص المكتوب وتقديره ممثلاً . . فهذا افتراء . . لأن الأساس فى المسرح على عكس ما هو فى

السينما . . . النص المكتوب وليس العرض المقدم . . الكلمة والممثل .

لقد وعيت ذلك من البداية وأذكر أنني هوجمت بعدها من جانب بعض النقاد لقبولي لإجراء تعديلات في النصوص التي أكتبها ، وكان ردى دائماً أن هذا أصل من أصول المسرح كفن جماعى لا يمسكه المؤلف وحده ولا الممثل وحده ولا المخرج وحده . . بل هو نص يدخل في تأليفه الجمهور المشاهد نفسه . . فعل ذلك شكسبير وفعل ذلك مولير بحكم كونهما أصحاب المرق التي تقوم بالتمثيل إلى جانب أن كلاهما كان ممثلاً . كانا يجران التعديلات الدائبة على نصوصهما بالخرف أو بالإضافة لدواعى العرض ومتطلباته . . ولكنهما كانا يجران ذلك من تلقاء نفسيهما بحكم ممارسة التمثيل وليس خصوصاً لرغبات المخرج إذ لم يكن أيهما أى مخرج . وبعد وفاتهما وظهور المخرج كأحد العناصر الرئيسية في تقديم النص لم يمرؤ أى مخرج كائناً من كان أن يصع قلبه بكلمة واحدة فياحلفاه من نصوص .

والقاعدة المشروعة اتباعها أن المؤلف طالع هو حى وموجود أثناء عرض نصه المكتوب فهو وحده الذى يملك الحق في إجراء أى تعديل عليه وكل تعديل فيه حتى ولو كان كلمة واحدة أو سطرأ واحداً لاغير . . وهذه الحتمية تعتبر من لوازم عرض النص المكتوب وقد واحدها معظم المؤلفين المسرحيين المحدثين . . كل بطريقته الخاصة . . ولناخذ مثالا لذلك شين أوكيزى الأيرلندى فقد تعود أن يطبع النص الذى كتبه وفي مقابلة على الصفحة المواجهة التعديلات التى أجراها عليه لتمثيله . . ولم يكن هدفه من وراء ذلك تبرئة نفسه من رقعة أو معبة التمثيل وإنما لإثبات أن المسرح فن حى وأن النص المكتوب لا يكتسب قدسيته إلا من التمثيل . ومن صالح المؤلف أن يكون نصه صالحاً للتمثيل مثلاً هو قابل للقراءة . . طالما أنه وحده الذى يفعل ذلك وبمخصص إرادته وقاعته . . ولهذا فإن أوكيزى كان يسمون نصوصه دائماً بأنها نصوص تمثيلية ويطلبها

في مجموعاته جنباً إلى جنب مع أصولها المكتوبة حتى وإن لم يعتمد تعديلها عدة صفحات وأحياناً عدة سطور .

ثم هناك مثل آخر يهربه لنا الكاتب العالمي الأمريكي تينيسى وليمز . . . فقد تعود أن يعود إلى المخرج إيليا كاران بمسرحياته وكثيراً ما اختلفا على فصول كاملة منها وكان كاران يعارضه في بعضها . . . مثلاً حدث في مسرحيته « قطة على سطح من الصفيح الساحن » فإن كاران رفض الإبقاء على الفصل الثالث كما كتبه وليمز وطالبه بتغييره . . . فما كان من المؤلف إلا أن كتب فصلاً ثالثاً جديداً لدواعي العرض محققاً فيه نظرة المخرج بما لا يحل بفكرته الأصيلة ومعالجته السكتية الدرامية لها . . . ولسكنه مع ذلك حين شرع في نشر المسرحية أثبت في طبعها النص المكتوب وفي نفس الطبعة الفصل المعدل الذي قدمت به المسرحية على خشبة المسرح . المهم أن يقتنع المؤلف بمتطلبات الإخراج وأن يقوم هو نفسه بكتابة التعديل المطلوب . . . فإما مات المؤلف أو احتفى من الوجود ولم يبق منه إلا نصه المكتوب كان حتماً لازماً على المخرج الذي يقدم على عرض مسرحيته أن يترجم بل أن يصنع لكل حرف خفيه له المؤلف . لأن النص في هذه الحالة يكون قد انتقل إلى ذمة التاربخ ولم يعد قابلاً لأي مساس به بعيداً عن وجود وإقرار وموافقة كاتبه . . . إذ يفعل النص في هذه الحالة إلى تراث مسرحي . . . أي تعبير في موضوعي عن فكر مؤلفه الذي أبدع سطورَه المكتوبة الباقية . . .

● نزوات المخرجين ●

هذه الحقيقة كان لابد من الإفاضة في تأكيد ضرورتها وحثيئتها بالنظر إلى أهميتها وقيمتها . . . خصوصاً في مسرح كسرحيا لم يعرف التأليف الخاص

المتصل البقاء الذى يبدأ من تحقق العرض لينتهى إلى صفحات الكتاب وليس العكس . وهذه العقبة واجهتني وطلت ولا تزال تواجهني حتى الآن رغم مرور عشرين سنة على الكتابة للمسرح . . وفي تقديرى أنها كانت سبباً من الأسباب الرئيسية لانهميار الحركة المسرحية الماثل حالياً أو على الأقل انتقالها من ثقافتها الفعلية كحركة أدبية فنية قوامها النص المكتوب المؤلف إلى حركة عروض مسرحية تعتمد على ما يمكن أن نسميه نزوات المخرجين وبالتالي حركة نهدر فيها الرؤية الاجتماعية والقيمة الفكرية للمسرح تحت ستار أن المخرج خالق العرض . . بفضل النظر عن مؤلفه .

● صلافة الفرقة ●

و عود إلى بداية التجربة في المعاطيس ف أن فرغت من اختصارها إلى ثلاثة فصول وإدخال بعض التعديلات على العصبين الثانى والثالث ومد إدماجهما حتى وجدتني متأملاً على أقاء المخرج . . فلما اتصل بي سارعت إليه بالنص فقرأناه معاً . . وهذا برزت مشكلة جديدة . . هي أبصاراً من القصص الهامة المرتبطة بالتأليف المسرحى وطبيعة المسرح ذاته كفن يقوم على العرض التمثيلى الحى . وهذه القضية لا تتعلق بالجمهور ولا بالعرض الذى سيقدم له . . ولسكها تتعلق بنوعية العزفة التى ستقوم بتمثيل النص المكتوب . . فقد اكتشفنا ونحن نقرأ النص في صورته المركزة إلى ثلاثة فصول . . احتفاء أكثر من شخصية وبالتالي حرمان ما يزيد عن ثلاث أو أربع ممثلين من ممثلى الفرقة عن القيام بأدوار فى المسرحية .

ولأن الفرقة كانت فرقة هواة تتساوى فيها حقوق الأعضاء وقد كونوها

لإشباع هوايتهم التمثيلية أصلاً ، فقد كان لا بد من إشراكهم جميعاً في التمثيلية وهذا الوضع أمكن للفرقة تلافيه في رواياتها الأخرى . . لأنها كانت كثيرة ووافرة الشخصيات . . وكانت الفرقة تنصرف في النص الذي تمثله بنقض النظر عن كل موافقة كاملة من المؤلفين . . أما هذه المرة فإنهم يواجهون مؤلفاً طلل سنوات محتفظاً بنصه دون أدنى محاولة لقبول تعبير كلمة واحدة فيه . لكن الأخ سكر كان قد أخذ العماية من البداية على مسئوليته الخاصة ولهذا جئني كل استعصاء مفتغار . . وقام بالتعضير لإخراج النص وحل مشاكله من توزيع الأدوار وغيره مع الفرقة ذاتها بدون إشراك في شيء إلا في أخذ رأيي لتعديل كلمة أو حذف عبارة أو تركيز موقف من مشهد الح . . وكنت أقدم على ذلك بكل تقبل وبغير نفور . . ولهذا لم أتناثر كثيراً بفوعة الفرقة وأفرادها .

ولكنني خرجت من التجربة بحتمية أو ضرورة مراعاة المؤلف لطاعة الفرقة التي تمثل له مسرحيته . وبموازنة إمكانياتها البشرية . . أعنى مقدرة ومواهب وطاقة تمثيلها على أداء نصه الذي يكتبه . . وتلك كما قلت إحدى قصايا التأليف البارزة ولعلها من أهم القضايا بالنسبة لمسرحنا الذي قام من بدايته على أساس الفرق التي يملكها ويديرها الممثل الواحد الكبير . . فقد عاشت هذه الفرق رمسيس والريحاني والسكر وغيرها من قبلها وبعدها . على رسم وتفصيل أدوار الشخصيات المسرحية على ممثلي الفرقة . . ولم تكن هناك صعوبة أو عقبة للوقوف في وجه مثل هذه المشكلة . ومن ناحية لتحكم الممثل الكبير الواحد صاحب الفرقة وبطام . . تحكمه في بقية الممثلين . . ومن الناحية الأخرى . لأن هذه الفرق لم تكن تعتمد على التلخيص وإنما قام تراثها كله على التعريب والافتباس بدون محاسبة أو رقابة أو بدون وجود المؤلف خاقي الشخصيات ذاتها . .

أما بالنسبة لى فقد كانت المشكلة صعبة والتجربة قاسية سيما وأنا أقدم
 لكتابة المسرح بعد اكتشاف موهبتي فيه وأيضاً بعد رسوخ نظرتي وتبلور
 فكري وبالتالي نضج المصنوع الذى أقدمه . . . والذى يخضع فيه ما أكتبه
 للمسرح لا للشخصيات التى تؤدى الأدوار . . . ولكن لما يمكن أن يكون لهذه
 الأدوار بشخصياتها المرسومة معرفتي من قيمة أو تأثير على المعالجة الدرامية
 الموضوعية للنص وإراز وتحقيق فكرته الرئيسية . . . ولا جدال أننى أفدت
 كثيراً من مواجهة هذه الصعوبة . . . صعوبة خلق الشخصيات المسرحية مما
 يناسب مع طاقة ومقدرة من سيقومون بأدائها على المسرح من أفراد الفرقة
 التى يكتب لها النص .

● بعض مشاكل التأليف ●

وأفضل قبل أى متابعة أو استطراد أن أخلص هنا للمشاكل التى تواجه
 المؤلف المسرحى من بداية ارتباطه بالمسرح وتكوين عناصر رئيسية وأساسية
 فى صنية التأليف ذاتها . . .

أولها بداهة وهو ما يكون الأساس الجوهرى فى مقدرة المؤلف وإصابة
 وعمق موهبته المسرحية . . . وإحساسه وهو يكتب المسرحية . . . بالجمهور الذى
 سيأشاهدها . . . لأن مخاطبة الجمهور من خلال كلمات الحوار هى الجوهر الحقيقى
 للتجاوز اغلاق الخي بشرط أن تدعوه الموهبة الدرامية التى تحقق له القدرة
 على خلق المشاهد ورسم الشخصيات وبالتالي تهيتة الجو الذى تطلق به الكلمة
 المعبرة أو يدفع إلى الطق بها فى مكانها المناسب والذى يحملها هى الكلمة
 الوحيدة المشبعة بالتمبير والتى يستحيل استبدالها بأى كلمة أخرى غيرها مهما
 كانت قريبة منها فى معناها أو حتى كانت مطابقة وبمفنى معناها . . . وتلك

كانت الموهبة التي اكتشفتها في عسى منذ بداية المغاطيس مكتوبة على الورق ثم مؤداه على خشبة المسرح . . وقد ظلت أتابعها وأرعاها وأتممها بعد اكتشافها . . وهي الموهبة التي حملتني أو أكتبتني الثقة التي لا تنزعزع في قيمة المغاطيس بحيث كان من المستحيل أن أسلم بأنها ليست مسرحية كما قيل لي . . لأنها خالية من الرسمة الدرامية التقليدية القائمة على المقدمة والعقدة والتأزم ثم الانفراج الخ . . من المواصفات المقررة دراسياً .

الإحساس بالجمهور المشاهدين في الصلة إذن . هو أساس الكلمة المكتوبة على الورق ك نص مسرحي . والمؤلف الذي لا يرى الجمهور عبر كلمته وهو يكتبها . لا يمكن أن يدور هذه الموهبة موهبة بديلة أخرى . . أما العنصر الثاني فهو كما أسلمت وأفضت . . القدرة على تقبل إجراء التعديل أو التعديل أو التعبير الذي تحتاجه ضرورات الإخراج ما دام لا يؤثر على الفكرة الأساسية والمعالجة السككية الشاملة للنص المكتوب . وطالما أنه يجري ويتم عمق صاحب النص بنفسه عنه وعن اقتناعه نهائي كامل وفي نفس الوقت الاحتفاظ بالأصل غير المعدل كاملاً غير منقوص . . بحيث يرجع إليه في النهاية كأساس . . وهذا ما دعني ولا يزال يدفعني إلى الحرص على المبادرة بطبع مسرحياتي بنصها الأول أي المكتوب غير المعدل وذلك قبل القيام بإخراجها وعرضها على الجمهور بحيث تثبت قيمتها كتراث غير قابل للتعديل في حالة عدم وجودي . .

وبقي العنصر الثالث . . وقد فصلته من قبل أيضاً وهو عنصر مراعاة نوعية الفرقة التي ستقوم بتقديم النص ممثلاً على خشبة المسرح . . بما في ذلك مقدرتها وطاقتها تمثيلها الخ . . وما لا يحفل المؤلف صاحب النص في موقف الجبر على تمثيل الأدوار أو إحصاء شخصيات بأي حال . . نظروف العرض

المسرحي والفرقة التي ستقدمه .. ذلك أن المسرح فن تجارب حتى قوامه إلى جانب الكلمة المكتوبة .. المثل الذي يحياها إلى كلمة مجسمة حية .. والعبرة في نهاية الأمر لتحقيق هذا العنصر وسابقه .. أي عنصرى الموافقة على التعديل ثم عنصر مطابقة أو قابلية الشخصيات للأداء ممسا يتناسب مع طاقة الفرقة وممثلها .. مرجعه أصلا وحوهراً إلى مقدرة المؤلف نفسه وتمكنه من الإحساس بجمهوره .. . فعلى مدى ثقة المؤلف بنفاد كلمته إلى أبعاد الأعمار في حياة مشاهديه ، على مدى ما يكون استعداده لتقبل تعبيرها أو تعديلها سواء كانت في تكوين المشاهد أو في رسم الشخصية .

● العرض الإقليس ●

وزع إبراهيم سكر شخصيات المميطيس على أفراد المسرح الحر فلم يطلاني بأى تعديل في رسمى لأدوارهم وكان ذلك بسبب معرفته لهم ولطاقاتهم كزملاء ثم لإدراكه أو حشيتة أنى أن أهل أى تعديل أو تعبير أكثر مما فعلت وإلا عدت لسحب النص ..

وحين عدنا إلى قراءة النص انبدا بإخراجه لمت نظرى وجود توفيق الدقن على رأس مجموعة الممثلين (السكاست) وقد عهد إليه بدور الدكتور غريب (المميطيس) .. كنت كما قلت قد شاهدت الدقن قبل ذلك في أكثر من مسرحية قدمتها الفرقة .. وكان قد لعب لى عدة أدوار في تمثيلياتى الإذاعية .. وكان برور موهبته في المجالين أوضح من أن يفوت إيجابى به . وبعد حضور أكثر من بروفة بدأ ينقت نظرى ممثل آخر هو عبد المنعم مدهولى الذى عهد إليه بدور عطوه أفندى .. وانصرفت إلى متابعة الممثلين أنفسهم متناسلاً قدراتهم ومواهبهم أثناء التدريبات .. والحق أن إبراهيم سكر كان موقفاً

في توزيعه الأدوار . . أدركت ذلك تدماً بمد عرض المسرحية واختبارها على الجمهور . . لأن هذا هو الحلك الحقبى الذى يكشف عن قيمة الممثل وقدرته . . وقد كفت أعرف جميع الذين وزعت عليهم الأدوار من قبل عن طريق تمثيلياتي في الإذاعة . . والتي كانوا جميعهم قد اشتركوا في إحداها أو بعضها أمام الميكروفون . بعدها سافرت الفرقة في أغسطس ١٩٥٥ إلى بور سعيد لعرض المسرحية هناك . . بينما أنا أتلف على مشاهدتها ممثلة أمام الجمهور خاصة وأن مشاهدتي لتمثيلها في البروفات النهائية قبل السفر لم تسكن مشبعة أو على الأحرى كانت تقتصر إلى أهم عناصر العرض الدرامى وهو الجمهور المشاهد . .

● المفاطيس في الأوبرا ●

حدث بعد ذلك أن أأخر موسم الفرقة القومية وحلت دار الأوبرا من أى عروض . . وأتيحت الفرصة أمام المسرح الحر لتقديم المفاطيس على مسرح الأوبرا . . فقاموا بإعداد إعلانات حوائط عنها . . وكانت هذه هي المرة الأولى التي يظهر فيها إسمى على إعلان كبير مسرحية من تأليفي . . وطبيعى أن أشعر بكثير من الزهو والاعتباط وقد ضاعف منه اطمئنانى إلى نجاح المسرحية قبل ذلك في بور سعيد ولهذا داخلى الهدوء المشوب بالارتياح والثقة وبالتالى عدم الترقب والتيق . . والشئ الوحيد الذى كان يشغلنى هو تعليق بعض المعارف والأصدقاء على عنوان المسرحية ذاتها فقد كان معظمهم يفضل أن أسميها المفاطيس بالنون لا بالميم والكثيرين منهم ينطقونها كذلك . .

وهذا التضارب حول إسم المسرحية كشف لى عن حقيقة أخرى من حقائق السوق المسرحى وهى أن لاختيار العنوان أهمية كبرى إن لم تكن

أساسية في كسب جمهور المشاهدين وقد وعيت ذلك الدرس تماماً في مسرحياتي
التيالية . . فكان أكثر ما يشغلني عادة بعد كتابتها اختيار عنوان مثير لها . .
بحيث يكون نابغاً من الموضوع ومعبراً عنه . . وفي نفس الوقت ملتصقاً بالنظر
قارئيه ومثيراً للتفكير ومحركاً لخياله وباعثاً على تعجبه ومبالواً لتوقعاته وبالتالي
رغبته في التعرف على موضوعها الذي يمر عنه عنوانها . .

لكن الشيء الذي يهمني إثباته هنا كتقليد مسرحي له اعتباره ما درجت
عليه فرقة المسرح الحر وهو عرض مسرحياتها الجديدة صيفاً خارج القاهرة . .
ثم افتتاح موسماها على مسارح العاصمة . . هذا التقليد مفيد وهام ويعتبر من
أفضل ما يمكن أن يخدم مواسم المسرح المتعاقبة فهو فضلاً عما يتيحه من معرفة
الفرقة بقيمة المسرحية التي تمثلها يكشف أو بالأحرى يحاق الفرض المتواترة أمام
الغائبين العاملين فيها إلى جس نبض الجمهور ومعرفة نقاط الضعف والقوة
في مستوى العرض المقدم من مدى تجاوب الجمهور ومعه . . حتى ولو كان
جمهوراً إقليمياً محدوداً . . وربما كان النقيض الوحيد لمثل هذا التقليد وهو
ما ظهر لي واضحاً حين إعادة عرض المغاطيس في مسرح الأوبرا . . « انفلات »
أو ما يمكن أن أسميه محاولة الممثل الخروج على النص بنية كسب المشاهد .
وخاصة بالنسبة للجمهور غير متمرس أصلاً على جدية الكوميديا كفن درامي
الضعف وسيلته ولكنّه ليس غايته . .

وهذه من نقاط الضعف التي جئت كثيراً على المسرح فيما بعد ذلك .
وأضرت به . .

● ليلة النقاد ●

تقليد آخر مفيد وهام استنتجته لنفسها فرقة المسرح الحر وهي في بداية الطريق الذي لم تنمه . . يقضى بتخصيص حفل أولى لعرض المسرحية على جمهور خاص من الفنانين والنقاد المشتغلين بالمسرح قبل تقديمها إلى الجمهور المشاهد في العروض العامة . . ففي يوم الجمعة ١٤ أكتوبر ١٩٥٥ . . عرضت المغايطيس في مسرح الأوبرا في حفل خاص . . حضره عديد من المهتمين بالمسرح مع أهالي الممثلين وأقرباء أعضاء الفرقة وهكذا . .

كانت هذه هي الليلة الأولى التي أحضر فيها عرضاً مسرحياً من تأليفي . . وأشهد والحق يقال أنني لم أكن قلقاً أو متوتر الأعصاب كعادة المؤلفين في مثل هذا الموقف . . وسبب ذلك — إلى جانب سابق نجاح المسرحية في بور سعيد كان يمكن في طول الفترة التي استندتها بين كتابتها عام ١٩٥٠ وعرضها بعد ذلك خمس سنوات كاملة . . فإن تعرض في دار الأوبرا دفعة واحدة . . وهي دار التمثيل الأولى في مصر . . جعلني أواجه الموقف بثبات وثقة واطمئنان حتى إذا كان إزال الستار الأخير في تلك الليلة . . إذا الدموع تتدفق من عيني وأحاول أن أداريها وأحتفي عن تهافت الممثلين باللجوء إلى دورة المياه والاختباء داخلها . . حتى إذا حلت الأوبرا من روادها تسالت لأعود إلى البيت مع طلوع الفجر بعد أن سرت مسافة طويلة بمحاذاة النيل وقد انزاح عن قلبي عبء ثقل ظل يرزح فوق أنفاسي لسنين وهو عبء تقديم المغايطيس على خشبة المسرح .

والحقيقة أن تقديم المغايطيس كان كما لو أنه انهيار لسد منيع من العقبات والصعاب أمام طاقة مخترقة في داخلي . . ولهذا فما أن هدأت حدة العرض بعد

أسبوع واحد . . حتى وجدتني أندفع لكتابة مسرحيتي التالية . . « الناس
الى تحت » .

لكن قبل أن أعبّر بكم إلى « مصر الجديدة » وهو الاسم الذي اختارته
للناس التي تحت قبل تمثيلها أحب أن أتوقف قليلاً عند المعاطيس لأحدكم إلى
ما وراء ستار عرضها .

كان طبيعياً بعد ذلك أن أتردد على مسرح الأوبرا كل ليلة طوال عرس
المسرحية وأن أعيش مع ممثليها وراء الكواليس وقد شجعتني من البداية
الاستقبال الحار الذي لقينى به الأستاذ شكرى راغب . . مدير مسرح الأوبرا .
فقد كان الرجل معجباً بالمسرحية . . حريصاً على نجاحها . . فأن يراى حتى
ياخذنى بالأحصان معتزلاً بوجود مؤلف مصرى صميم للمسرح وفى خلال تلك
الليالى . . انصرف كل همى وشمعى إلى مراقبة الممثلين وتبصع حطام وراء
الكواليس . . والإفادة من ملاحظاتهم . . ثم التعرف عليهم تعرفاً لاصفاً . .
والحق أنى أوفدت فى تلك الفترة من عدة ملاحظات . . كان أهمها بالفعل
التدقيق الختمى فى رسم خاتمة كل فصل . . بحيث تذاق الستار على موقف
أو مشهد حار . . ابتداءً من الفصل الأول . . وذلك لسقه صامياً من تكرار
المشاهدة والوقوف فى الكواليس ساعة إنزال ستار العصور وخاصة
الفصل الختامى . .

● مع الممثلين ●

شئ آخر وعيته من متابعة الممثلين من وراء ظهورهم . . والتقل إلى
جوانب المسرح الختلفة . . هو أهمية مراعاة أن الممثل إذا أحس بتجاوب مشجع
من الجمهور فى الدور الذى يؤديه . . فإنه إذا لم يندفع للقيام بحركة تصاعف من

هذا التجاوب وتثبته . . . فلا أقل من أن يحور على كلام النص بالإضافة أو التحريف فيأتى بعبارات وكلمات من عنده قد تحمل في معظم الأحيان نكته مضحكة أو مفارقة لفظية صارحة . . لا بد وأن تؤثر على المعنى الأصلي للكلام المكتوب . . . وتلك آفة كبرى من آفات مسرحنا ظلت تتضاعف على مر الزمن حتى كادت تقضى على التأليف المسرحى خاصة بالنسبة للكوميديا الممثل الوحيد الذى تعود أن يلتزم بالنص حرفياً . . ومع ذلك يؤدى دوره بتجدد ونجاح . . كان عهد الحفيظ النصارى فى دور الحاج أبو المال وقد ظل ملتزماً بهذه القاعدة التى حفظت له كيانه على المدى البعيد فى الأداء الكوميدي الملتزم . . أما توفيق الدقن فهو من القلائد الذين يحرصون فى أمانة وحرارة على طبعية أدوارهم . . أنه من أكثرهم حرصاً على دراسة دوره والتشبع به والذوب فيه إلى درجة لا يمكن أن نتاح لممثل آخر غيره يؤدى نفس الدور . . وذلك بفصل طاقته الصحة على الأداء الساخن الحى وقد لمست ذلك بعد عدة ليالى من متابعته وهو يؤدى دور المغماطيس . . كان إذا خرج إلى الكواليس ولقنى . . راح يسألنى رأى فى حرص وقلق ورغبة دائبة فى مزيد من الإجداد . . وتواضع عجيب يجعله دائماً يصر على التجاوب مع بقية الممثلين وعدم إبراز نفوذه رغم طفيايه الواضح أو إمكان طعيايه بسهولة على أدوار الآخرين . . أما عبد المنعم مدبولى فقد كشف من البداية عن طاقة متفجرة فنجح فى أداء دور عطوه افندى رغم أنه كان أيامها يعانى من توعلك ليلى دائم بالنسبة لصحته . . ويمتاز مدبولى بخاصية مفردة . . فهو كثيراً ما يشتغل فى الخروج على الدور بحركات زائدة وأحياناً بألفاظ زائدة وأحياناً بألفاظ دخيلة . . ولكمه سرعان ما يعود إليه وهو أكثر حرصاً على النفسك به من كثيرين غيره . . وهذه الخاصية . . خاصية التزيد فى الحركة مع الاتزان أو الالتزام بروح الدور الذى يؤديه أضرت بمدبولى بعد ذلك كثيراً . . لأنها طلت تدفعه إلى مقارعة النصوص التى يمثلها

إلى درجة . . أن أصبح قادراً على أن يلعب أدواره كعبد المصمم مدبولى أكثر مما تلعبه الأدوار كمثل فذ مجيد يستطيع أن يلعب فى السكوميديا وفى التراجيديات أصعب وأعقد الأدوار . . ومن هنا كانت « اللدبولية » التى نصقت به . ثم يهيم فى تعداد الاجاده المرحوم عمر عفيفى فى دور السفى . . وكان فيه فذاً وبارعاً . . لأنه يمثل أدواره دائماً على طبيعته . . أنه صاحب ما يمكن أن أسميه سجيبة كوميدية تعينه عليها خفة ظله . . الشخصية التى أفقتنى بين القائمين بأدوار النقص . . كانت وداد حمدى فى دور الهلانة . . فهى ممثلة راسخة القدم بالفعل . . ولكنها مندفعة إلى حد بعيد وراء ما يسمونه « بالافيهات » التى تولدها الصفة مع أنها من أقدر ممثلات السكوميديا بدون ماحاجة إلى أن تزيد من جانبها فى الحركة أو فى السكمة . . أما بقية الممثلين فقد كانت أدوارهم جانبية . . أذكر منهم كمال عيسى وحسين جمعه وإبنى فهمى وناهد سمير . . ولكنهم جميعاً كانوا يمثلون المسرحية بروح الهواية الخاصة وبحب خارق للمسرح . . ربما كان هو الأصل والأساس فى نجاح العرض . .

● ضجة النقـد ●

ولم يكن ينقضى الأسبوع الأول من العرض . . حتى بدأت تظهر الملاحظات العديدة فى الصحف والمجلات . . ولكى نقتين وقع المرحية . . يحسن أن أورد هنا بعض ما عثرت عليه من كتابات احتضت بحزم منها . . وجمعت الجزم الآخر أو بالأحرى حصلت عليه من عديد من الأصدقاء . .

كتب الأستاذ محمد زكى عبد القادر فى يومياته بالأخبار :

« قضيت نحو ثلاث ساعات فى دار الأوبرا مع نيمان عاشور والشخصيات

التي أبدعها . . ولم أدهش إذ وجدت بها كلها شخصيات خفيفة الظل . . رقيقة الحركة . . وادعة التفكير . . متمردة على القديم . . ولم أجد رصاصاً ولا مثقال ولا صراحاً . . ولكن وجدت قطعة من الحياة العادية منقولة على المسرح . . سجرها في صدقها وتأثيرها المتبعث من آلامها وآمالها . . آمال وآمال لا مبالغة فيها لأنها آلام أشخاص ملايين لم يبدعهم الخيال ولكن تقاهم من الحياة إلى المسرح . . وآمال أشخاص عاديين أيضاً فيهم الشر والخير . . والفرح والحزن . . فيهم العراقة والشذوذ . . قطعة من الحياة . . ومحاسبة نهان إذن عن العقدة في المسرحية وكيف حابها وعن تسلسل الحوادث وارتباطها أو عدم ارتباطها فقد كنت أشاهد الحياة وليست في الحياة عقد دائماً وهي لا تجري بتسلسل ولا بترايط . . أمها تعبت بالباس . . والداس يعبتون بها ليس المنطق هو القاعدة ولا الخير ولا الشذ لا العقول ولا غير العقول . . وهي لا تمنطق مواعظ ولا عبر وبتمبير أدق لا تقصد إعطاء مواعظ ولا عبر أنها شخصيات وفعالات ومحاولات وأقدار ومصاير .

ثم يعود الأستاذ زكي عبد القادر فيختم تعليقه « والشخصيات التي ظهرت في المفاطيس كلها شخصيات موجودة في الحياة تصرفت على المسرح كما تصرف في الحياة . . ولقد قرأت في بعض ما كتب عن هذه المسرحية أنها فقدت العقدة والانسجام والتسلسل ولا أحب أن أفكر هذا ولكن ما أحسب المؤلف قصد إلى أن تكون فيها عقدة وانسجام وتسلسل ولو أراد لا استطاع أن يفعل كل ما أفصده أن ينقل الواقع إلى المسرح والواقع لا يحل مشاكل ولا يعقد ولا يتأنق في الحوادث والشخصيات أنه الحياة وحسبه نجاحاً أنه التزم هذا الواقع ويحاول أن يحصر فنه في نقله كما هو »

وهذا المدافع من جانب الأستاذ محمد زكي عبد القادر يكشف أهم وأبرز

ما أحاط للسريرية من تعليقات وفى الوقت نفسه يصم أيدينا على ثلاث حقائق رئيسية أثبتتها المعطائيس بل وثبتتها كأساس لمسيرة الحركة للسريرية من البداية .
أولها : من ناحية المضمون . . وهو الانتقال بالمرح إلى الاتجاه الأدبي العالب . . وهى الواقعية . . وبالأذات المعالجة الواقعية الاجتماعية لقضايا البيئة المحلية . . أى تحديد اتجاه جديد للمرح تبرز فيه روح البيئة المصرية الصحيحة من واقعها القلى .

ثانيها : من ناحية الشكل . . وهو التحرر من القواعد التقليدية للمرح كما كانت معروفة وسائدة . . تتمثل فى حتمية الحبكة والانفراج الخ . . الشيء الذى عطل ظهور المسرحية على خشبة المسرح لمدة سنوات .

وثالثها : من ناحية الهدف . . فهذا مسرح لا خطابة فيه ولا موعظة . . يقوم على أساس تحميل الفن الدعوة إلى هدف معين . . مسرح يحمل رسالة ويستمد جذوره من تراث الكوميديا التى لا تقوم على الصعقة بقدر ما تنبعث من تجسيد البيئة الواقعية .

ولعله من الطريف والمفيد أن نستعرض بعض الأقوال ذات الدلالة من الكتابات التى قوبل بها عرض المعطائيس . . ولنلاحظ بدايه أن أعاب من كتبوا عنها لم يكونوا نقاداً . . أعنى أنهم ليسوا من المختصين بالمرح . . لأن النقد المسرحى لم يكن قد بدأ يعرف بعد على الصورة التى تبدى عليها بعد ذلك . . حين أصبح للحركة المسرحية كيانها على مدار السنوات التالية : وكتب فى ركن النقد المسرحى بمضاء عرت نجيب ناقد فنى فى مجلة من المجلات لعلها مجلة « الفن أو الصباح » بعنوان : المعطائيس اتجاه جديد فى « المسرح المصرى ما نصه : المعطائيس هى التمثيلية التى اختارتها فرقة المسرح الحر لتفتتح بها موسمها لهذا العام على مسرح الأوبرا . وقد ترددت الفرقة قبل تقديمها لهذه الرواية فاستشارت ذوى الخبرة والرأى الذين أقروا صلاحيتها ومن

ثم شرعت في إجراء التدريبات عليها . . . ذلك لأن رواية الميمسطين تعتبر تجربة جديدة على المسرح المصري ويمد تقديمها خطوة إلى التحرر من التقليد الذي ألزمه مسرحنا حتى الآن . . . التمثيلية لا تعتمد في تأليفها على النمط الكلاسيكي المعمود إذ هي لا تعترف بوحدة قوية في الموضوع ولا تصاعد بانفعالاتها لتنسم دروة المشكلة التي تهبط بها رويداً رويداً في سبيل حلها . . . وإنما هي تمثيلية غايتها إلقاء الأضواء لإبرار قطاعات من واقع الحياة وعرض وتحليل نماذج من البشر ومجريات العيش من حولها ولا يهمهم بهذا ذلك إذ ارتبطت الشخصيات والأحداث برابط أصيل أو لم ترتبط . . . وهذا النهج انتشر وشاع في المسرح المصري . . . ولسكننا في مصر لم نعرفه إلا في ميدان الأدب وفي القصة على وجه خاص ولم ينفرد إليه مسرحنا إلا خلال هذه التمثيلية التي قدمها له نمان عاشور في أول نواليفه لهذا الميدان . . . ثم يتم عرت نجيب صاحب المقال كلمته بقوله : « هذه التمثيلية هي الأولى من نوعها في المسرح المصري . . . وقد خرجت كنتمثيلية جيدة وعلى مؤلفها أن يتابع كتاباته المسرح » . . .

أما من هو عرت نجيب صاحب هذا الكلام . . . وأما أين ذهب فهو ما لم ألمسه على مدار العشرين سنة الماضية والذي أثبتته بكلمته هذه . . . أن فيه بدايات طيبة لنا قد منقار لأجل حل المسرحية أو التمثيلية كما سماها . . . تحليل العارف المتمكن بدقائق التأليف المسرحي . . . وألم بكثير من المواضع التي لم يدركها غيره . . . كما كان أول من أشار ونبه إلى المسرحية كلون جديد أو مسرح محادث لما سبق من ألوان المسرح عندما . . . وهو بالفعل ما خلق لي أو ما أهوى الاندفاع نحو إحاض حركة مسرحية . . . إذ لو فرض وأني كتبت على النمط المعتاد . . . لما برر المسرح كيان جديد . . . ولسار الركب في تحفظه . . . ونظال المسرح حاصعاً للاقتباس كما يحدث حالياً بعد انقطاع حذوة التأليف خلال السنوات المصرية الأخيرة من عام ١٩٦٧ حتى اليوم . . .

ومن التعليقات الأخرى ما كتبه محمد حمودة في الجمهورية . من أن
المفطيس هي انطلاق المسرح نحو خلق مسرحية مصرية صميخة « إذ لا شك
أن نعمان عاشور وضع بأول إنتاجه المسرحي هذا . الالبقة الأولى في بناء المسرحية
الواقعية المصرية » . ولست أحب أن تؤخذ أو يؤخذ احتياري لهذه الأقوال
أنه محاولة لتعهد المسرحية . أبدا . إنما هدفي أن أسجل وقع المسرحية وكيفية
استقبالها من جانب المهتمين بالمسرح في تلك الفترة . للتدليل على ما حملته
إيهم كخطوة جديدة . . أو ظاهرة غير مسبوقة أو أنجباء لم يكن له وجود
قبلها . لأن هذا بالفعل هو قيمة ما كتبت للمسرح أيامها .

وقال كاتب آخر بتوقيع مصطفى كمال . . والمسرحية الجديدة « المفطيس »
فسكاية محمية لم يستوردها مؤلفها نعمان عاشور من الخارج . وإنما استوحاها
من حياتنا المعاصرة وأراد بتقديمها أن يعرض علينا لونا أو صور لاون من هذه
الحياة والمجتمع . وهي تقدم عرضاً محايداً لألوان من شخصيات هذا المجتمع
تصارع في سبيل البقاء وهي وإن خالفت الأصول المتفق عليها في البناء المسرحي
إلا أن المؤلف نجح في أن يجمع بين عناصرها ونرجو أن يتابع جهوده في إنتاج
المسرح المصري وإقامة فن مسرحي مصري خالص » .

وكتب الصديق أحمد بهاء الدين في روز اليوسف يقول : « أما من مسرحية
المفطيس نفسها فهي مسرحية جيدة والذين يطلبون في مصر اليوم مسرحاً
كالمسرح الفرنسي مثلاً . . ليسوا بجادين . . فالمسرح عندنا الآن يبدأ من
نقطة الصفر . . بعد أن مضت على مجده سنوات تحت أثره من نفوس الناس . .
وهو لذلك أحوج إلى المقد الدفاع إلى الأمام » . وبهاء لا بدافع عن المسرحية
بقدر ما يسجل أهميتها كبديّة أو معاودة لحياء الحركة المسرحية بفض النظر
عن قيمتها الفنية .

وكتب عبد الحميد سامي في الجمهورية . . والمفطيس مسرحية موفقة فهي

توصيح عيوب الموارد في الطبقات في المجتمع المصري وتدعو لتحطيم النعرات
الكاذبة بين المصريين من عباد الجاه والنسب . وهذه أول إشارة من جانب
كتاب العترة عن العصب الرئيسي لما تعالجه المسرحية .

أما الأخ عبد القادر التلساني . . فقد هاجم المسرحية من ناحية التأليف
في مجلة العالم العربي . . واتخذ موقفاً متطرفاً جارفاً . . فاتهمنى وهو يختم كلمته
قائلاً : « وقد يكون هذا كله من « الواقع » المصري الذي يعرفه نمان عاشور . .
قد تكون هذه الأمثلة من الثأرين العاشقين قد استوحاها نمان عاشور من حياته
وحياة أصحابه ومعارفه . ولكنها صورة مهزوزة مفتعلة . . وواقعتها لا تمس
حياة الملايين من العمال والفلاحين وصغار الناس . . وعانت هيئة تحرير المجلة على
كلمة التلساني بالدفاع عن المسرحية كتأليف جديد . . ولكنها لم تتعرض
لموقف التلساني وتطوره الصبائي الساذج وإدخال العمال والفلاحين بلا مناسبة
أو ضرورة لإلإثبات مزاعمه الثورية . . وهو موقف تكرر من معظم من
كتبوا عن مسرحياتي فيما بعد من حملة الأقلام بين أدعياء اليسار الذين يندثرون
شعارات « الثورية » فأهدروا الكثير من القيم والمفاهيم الحقيقية للمسرح
ورسالته كدبر للدعوة التدمية الخالصة .

وأكتفى بهذا القدر فيما تحت يدي من كتابات عن المسرحية أثناء عرضها
عام ١٩٥٥ ولعل فيه ما يكشف بعض جوانب الصورة عن واقع المسرح أيامها
والأثر الذي أحدثه عرض « النفايلس » في ظل هذا الواقع .

● متاورات سعد أردش ●

كان من الطبيعي بعد ذلك أن أذفع إلى كتابة مسرحية جديدة . وبالفعل
شرعت في الكتابة . . يتما أنبرى الأخ سعد أردش من بين أعضاء المسرح

الحر وأخذ على عاتقه مسئولية التفاهم معى على سرعة إنجازها . . . وليكن ذلك
في بحر شهر أو شهرين على الأكثر . من يومها بدأت معرفتى بسعد أردش
وصداقتى له . . . وكانت لقاءاتنا المتكررة في سبيل الانتهاء من المسرحية . .
أيامها لم أنين في سعد رغبته في الإخراج . . . وإنما غيرته على المسرح واهتمامه
بأن يكون له دور في المسرحية الجديدة يستطيع أن يحقق به رغبته العارمة في
أن يكون الممثل الأول للفرقة . . . وكان أيامها ملتصقا بكلمة الحقوقي ويسمى
إلى أن يكون محاميا . . . الشيء الذي استلقتني فيه بالتدريج . . . هو قدرته العمالية
على الإقناع ومحاولته أن يكون ابن سرق . . . فسرعان ما أعد العقد للمسرحية
الجديدة ، ووقعه معى نيابة عن الفرقة وبذلك شديدا أقدمتني في طيات العقد
بالتنازل عما كان متبقياً لي من ثمن الممطيس ، وكان عبارة عن ثلاثة أقساط
كل منها عشرة جنيهات شهريا . أى ما هو أقل من أحر أى برنامج أو تمثيلية
كنت أكتبها للاذاعة في ذلك الحين . كان مجمل العقد الخاص بالممطيس
خمسون جنيها حصنت على عشرين منها في يوم توقيع عقدها معهم وكان ذلك
قبل عرضها والسفر بها إلى بور سعيد في صيف ١٩٥٥ . . . ولكي أسافر معهم
اتفقنا على أن يكون عقد المسرحية الجديدة - - ولم أكن قد اخترت لها اسماً
نهائياً - - مبلغ مائة جنيه . . يدخل ضمنها ما كان متبقياً لي من الممطيس . .
ولكن صاحبنا عاد واستكثر المبلغ ورفضت أنا إمضاء العقد . . ثم تواعدا
على لقاء آخر قريب جداً بعد أن يكون قد رجع إلى الفرقة أى المسرح الحر
وشاورهم في الأمر . . مؤكداً حرصه على الارتباط بى . . وثنته في أنى لن أجد
فرقة غيرهم تقدم لي مسرحيتي بمثل هذا الذبح الذي لاقته للممطيس . وأنا أذكر
هذه التفاصيل لأنها تكشف عن عبدة حقائق سأحاول سردها في سياق
مداً كتب .

كل المسرح الحر عبارة عن مجموعة من الهواه . . جمعهم رابطة حب

المسرح ومحاولة إنبات الوحود كمانين وممثلين . وكان هذا هو نفس موقفى تماماً . . . فحين كتبت للمسرح لم يكن يدور فى ذهنى أن أجعله مصدراً لأى رزق . . بل لقد عشت طوال عمرى ولا زلت أعيش حتى اليوم مركزاً حياثى على قوام أساسى هو الحصول على دجل ثابت من عمل منتظم أحرص عليه وأتمسك به . ذلك أن الأدب كما وعيت من البداية . : فى يثقة كئيبتنا لا يمكن احترافه بحيث يصبح مهنة تدر على صاحبه ما يكفل له الاستقرار أو العيش . . ولهذا فرغم أن مكاسبى مما كتبت أكتب للاذاعة أو للجلات والصحف ثم للمسرح كانت تفوق أضعاف مراتبى فى الوخيمة . . فقد نشبت بالوظيفة حتى أخرجت منها بعد سبعة عشر عاماً كاملة من الخدمة .

لكن كانت هناك عدة عوامل متشابكة هى التى دفعتنى إلى التوقف عن التعاقد مع المسرح الحر على مسرحى الجديدة . رغم اقترابى من نهاية فصلها الثالث وسعد أردش يحاول أن يستدرجى لتسلم ما كتبته منها بواسطة أو عن طريق الارتباط بالعقد .

كان من أهم هذه العوامل بداعة نجاح المماطيس وضآلة ما حصلت عليه من الفرقة كنص لها . . وهو عشرين جنيهاً . . وما كان يباعنى من بعض أعضاء الفرقة ذاتها عن مكاسبهم منها . . وهذا الإحساس من أكثر الأحاسيس التى يمكن أن تراود المؤلف بالنسبة لهذه . . وكان من هذه العوامل أيضاً محاولة الفرقة إهدار حقى فى ثمن بقية المماطيس . . إذ أنى صرفت على مشاهدة المسرحية وحجرتاكر لأصدقائى ومعارفى فيها ما يعادل أضعاف ثمنها . . : . لكن لعل ما هو أهم من ذلك وأخطر . النظرة التى ندأوا ينظرون بها إلى ويتحدثون عنى بها . وهى أنهم الذين صنعوا منى مؤلفاً . . وأننى لو قدمت المسرحية لفرقة أخرى غيرهم ومثلتها لما نجحت . . صحيح أنهم لم يحاولوا ولم

يستطيعوا إبداء مشاركتي في تأييدها . . كما فعلوا بعد ذلك في الناس التي تحت
ولكن هذا الموقف من جانبهم كان يحرق في نفسي أو بالأحرى يهز من ثقتي
في موهبتي وقدرتي على الكتابة المسرحية سيما إذا راعينا السنوات الطويلة
والمرات العديدة التي ترددوا خلالها في قبول عرض المسرحية وإصراري الحاسم
بعدم إحراء أى تعديل في نصها . . حتى ولو كان ذلك سطرًا من حوار . .

● مصر الجديدة ●

دفعني هذه الأسباب إلى جانب استحسان قيمة العمل الجديد وكانت قد
أتممت كتابته بالفعل . . وسميت المسرحية « مصر الجديدة » أن أقوم بطابعه
على الآلة الكتابة والاحتفاظ بالأصل وصورة منه . . ولم أحاول الاتصال
بالمسرح الحر . . ومضت فترة لم يقص بي خلالها الأح سعد أردش . . السكف
بذلك بوصفه رئيس الفرقة المنتخبة أيامذاك . . ولكن على حلول يونيو ١٩٥٦
تقريبًا . . جاءني من يقول أن المسرح الحر يسمى إلى الحصول على نص جديد
من مؤلف آخر . . لأنني لم أتم كتابة مسرحيتي المتفق عليها معهم . . ثم اتصل
بي سعد أردش . . وأخطرني أن الفرقة تتألف على سماع مسرحيتي بنص المظار
عن العقيد . . وأنهم على استعداد لإمضاء عقد وترك تقدير المبلغ لبعد قراءة
النص . . وقد حزن ذلك في نفسي كثيرًا . . فلم تسكن مسألة العقيد هي التي
تؤرقني . . ولكن كان ما يشير غصبي دائمًا . . أن أشعر بأنني أو أن كتاباتي
تؤخذ بنفس الصورة التي تؤخذ بها كتابات الآخرين . . ولا تقدر قدرها
الصحيح . . وهذا الإحساس لازمني ولا زال يلزمني حتى اليوم عن كل
مسرحية أكتبها . . وكان يرداد ويتضاعف كلما دخل إلى ساحة الكتابة
المسرحية مؤلف آخر من الذين تظار ظهورهم بعد ذلك . . ولعل السبب

إحساسى تمايز النصوص التى أكتبها كأعمال درامية مضمونة النجاح جماهيرياً فلم يحدث على مدى ما كتبت من مسرحيات ورغم حملات النقد المسهورة أن سقطت لى مسرحية أو لم تحط مسرحية من مسرحياتى إقبال بفوق الإقبال على أى مسرحية ثانية تعرض معها لمؤامير غبرى . . كذت كما يمكن أن يقال أحسن فى ثقة تامة أبى أملك زمام النص الذى أكتبه . . وبالتالى أملك زمام الجمهور الذى سيشاهده . . لأنى بالفعل ما كتبت حرفاً المسرح إلى اليوم إلا وأنا أعيش وقع ربين كلماته على آذان وانتباه الجالسين فى الصالة لمشاهدته . .

وهكذا كان إحساسى بالنص الجديد الذى كتبت « مصر الجديدة » . . لهذا فقد كانت دهشة سعد أردش بالغة . . حيث فاجأته بقبول قراءة النص للمرة بشرط إمضاء عقدها وبمبلغ يقل عن المبلغ الذى كانوا مصممين على دفعه . . وفعلاً حررت معهم العقد عن « مصر الجديدة » مقابل ثمانين جنيهاً يدفع منها مقدماً مبلغ ٣٥ جنيهاً والباقى على أقساط كما يشاءون .

❁ القراءة الجماعية للنص ❁

كان اعتزازى بالنص هو الذى حملنى أنردد . . وكان اعتزازى بنفسى هو الذى حملنى أقبل أو هكذا بدا الأمر ظاهرياً بالنسبة لى ولا يزال يبدو حتى الآن لحظة كذلك . . لسكن إحفاقاً الحق كان هناك سبباً كامفاً . . يجدر الإشارة إليه أيضاً . . فقد حدث أن تأخر الفهم بدنا على النص وتسليمه للفرقة بضمنه أيام أخرى وأشرفنا على شهر يوليو والفرقة تعزم تقديم المسرحية فى موسمها الصيفى ببور سعيد خلال أغسطس . . وكانت زوجتى قد أدخلت المستشفى استعداداً لوضع حديث . . كان لى من المال ما يكفى لسداد كل شىء

ولكن . . ولكن . . وهذا أصل ركب في طبعي . . من شدة رعي أمام
 أى ضائقة محتملة وخوف من التمرض للحاجة إلى المال أو الاضطراب للافتراض
 من أحد . . وهو أخوف ما أخافه وأرهبه عني الدوام . صممت على ضرورة
 الحصول على مبلغ ٢٥ جنيهاً المتفق عليها كمقابلة للعقد . وبعدها لا بأس من
 قراءة النص لأعضاء الفرقة .

وكان هذا بالفعل تقليد طيب . . إذ معناه أن عدداً كبيراً من الممثلين
 والعاملين بالمرح والذين سبقوهم بالمشاركة في العرض . سيكون لهم معرفة
 سابقة بالكلمة التي سيجيدونها . . فبعلا عن إمكان إعطاء رأيهم فيها . .
 وتجمع معظم أعضاء الفرقة ليلة قراءة النص . . كانت حساسيتي بالغة بالنسبة
 لهذه التجربة . . وكانوا كلهم يعلمون مدى ما يمكن أن يصيبني من أى اعتراض
 على النص . . ولهذا التزم أعليهم الصمت حتى النهاية . . ولا أذكر إذا كنا
 قرأنا النص بكامله أو اكتفينا بقراءة فصلين منه . . إذ انبرى في تلك اللحظة
 الأخ كمال يس . . فقال أن هذا نص جديد ومبتكر وأنه يعتمد بإخراجه
 ولا يقبل تدخل أحد يبنى ويبنه في هذه العملية . . ولا تدخل أنا نفمي
 في توزيع الأدوار .

● كمال يس ●

واصرفنا على ختام الليل . . وتركت لهم النص . . وهو عبارة عن النسخة
 الثانية من المطبوع على الآلة الكاتبة . . إلى جانب المسودة الأصلية المكتوبة
 بخطي — ذلك أنى ضنين دائماً بالنسخة الأولى من كل مسرحية . . وأحب أن
 أحفظ بها نفمي هي الأصل المكتوب كمسودة تبييضه وتبينه للطبع . .

وهو ما اختلفنا عليه أنا وكال يس . فقد كان يريد أن أسلمهم النسخة الأولى . .
 وحدث خلاف بينه وبين الفرقة على ضرورة إعادة نسخ المسرحية وطبها من
 عدة نسخ وبشرط أن يحصل هو على النسخة الأولى . كان خلافاً بسيطاً . .
 ولكنه كشف لى عن بعض جوانب شخصية كال يس . . وعصبية . فلما
 التقينا مرة ثانية وكان قد أتم توزيع الأدوار على أفراد الفرقة طلب إلى
 ألا ألقه في ذلك . . لأن هذا هر صميم عمله كمخرج ثم لأنه أسوأ ممثل ورئيل
 للآخرين يعرف أكثر منى طاقاتهم ومقدرتهم على أداء الأدوار التي وزعها
 عليهم . . وكل ما يريد منى إذا أحببت أن أشهد البروفات . . وأنظر تقديم
 العرض في يوم سعيد بعد أقل من شهر . . كانت معرفتي بكال يس قريبة . .
 وقد أعجبت بحماسة وإخلاصه . ولكن ما أن بدأت البروفات حتى لاحظت
 أنه يحاول إدخال بعض الألفاظ والعبارات على النص بدون أدنى مبرر إلا الحرص
 على زيادة جرعة الإضحك كما كان يسميها . . وعيناً حاولت أن أفهمه أن
 الكوميديا التي أكتبها لا تعتمد الإضحك فيها على الألفاظ وإنما على المواقف
 والشخصيات في داخل المواقف . . ولجأت في أول الأمر إلى إخ إبراهيم سكر
 وهو يعلم من سابق التجربة معى أن أكثر ما يثير في محاولة إجراء أى تغيير
 على النص الذي أكتبه . . وقد التزم معى بقاعدة ثابتة لم يحد عنها وهي
 الاحتفاظ دائماً بحق الموافقة على التغيير أو رفضه . ولكن يبدو أنه كان
 على خلاف مع كال يس أو مع الفرقة ذاتها . . لأنه لم يستطع أن يتدخل . .
 واستعنت بسعد أردش . . وكان قد وزع عليه دوراً رئيساً في المسرحية وانضم
 إلى في محاولة إقناع كال يس بعدم التصرف بالإضافة أو الحذف في أى كلمة
 أو لفظ من الحوار إلا بموافقتي . . وأظهر كال يس الافتناع . . فأصبحت ملزماً
 بحضور البروفات في كل ليلة . .

● البروفات ●

كانت الفرقة أيامها قد انتقلت من شارع شريف إلى حمارة ماتانيا
بانتية انضواء . . وكنا نبدأ البروفات من الساعة وتستمر أحياناً إلى ما بعد
منتصف الليل بكثير . . وقد حرصت على التزود ببعض المعرفة عن الإخراج
فرحت أقرأ بل وأترجم كل مانع عليه بدى من الكتابات التي تتعرض
للإخراج والمخرجين . . ومن بينها كتابات ستافسلافسكى عن دور الممثل . .
وقيمة السكامة وعناصر النسيان الخ . . وفي ذات ليلة . صارحت كاليس بأننى
غير صراخ ليهض توجهم انه ليهضين وسماحه بتغيرهم ليهض الأنفاظ والممارات . .
فما كان منه إلا أن أخرج لى نص الإخراج ليؤكد أنه هو صاحب هذه
التغييرات التي تجري على ألسنتهم . . ومنها تغييرات لفظية بعيدة عن المعنى الذي
أقصد . . وهناك بيننا خلاف حاد قابضت خاضباً . . وتعنى توفيق المدقن
ومحمد رضا . . وسهرنا ليلة طويلة . . حاول رضا فيها إقناعى بأننى لا أستطيع أن
أجبر على المثل إلى هذا الحد ليكتفى بكلامى المكتوب . . وأستشهد فى
ذلك بما كان يجرى فى المماتيس وخاصة على لسان وداد حدى . . وحركات
عهد المنعم مدبولى . . بينما كان المدقن يرى أن موقفى هو الأصح . . وأنه ليس
من حق للممثلين الخروج على النص بأى حال .

● المؤلف صاحب نصيه ●

وفى ثمانى ليلة -- طلبت عقد اجتماع لمجلس إدارة الفرقة بحضور كمال يس
وبقية النائمين بالأدوار . . وجرت مناقشات حادة وطويلة حول الموضوع . .
لاحظت فيها أو أحسست خلالها أن أغابهم يميل إلى اعتبار النص مجرد مادة

تمسكها الفرقة بمقتضى العقد . . ومن حقها أن تنصرف فيها كما تشاء
 كمال يس ليلتها . . أن المسرحية فاشة كبيرة وواسعة وهو لا يمكن أن
 يقدمها كما هي للجمهور وأنه يفصل أن أنتظر حتى يتم العرض . . ثم
 أعترض على ما حذفه من النص أو أضافه إليه . . سيما وأن عرض المسرحية
 في بور سعيد سيكون بمثابة مجموعة بروفات حمرال يمكن أن تقبل التعبير حين
 ترند الفرقة عرضها بالقاهرة في موسم الشتاء . . ولم أقبل هذا المدعى وانتهى الأمر
 باقتراح عقد جلسة يبي وبين كمال يس للمام على الوضع الكلى للنص
 ومشروعه لإخراجه قبل مقابلة استكمال البروفات .

● مبدأ التعديل في النص ●

واجتمعنا بالفعل لنعرض النص كما سيخرج به فصلا فصلا
 الأول بدون أدنى خلاف إلا حول بعض عبارات أو أدخلها على لسان الأستاذ
 رجائي في تهكمه من الكساري ليزيد — كما حاول إقناعي — سخونة
 الصراع وحدث نفس الشيء بالنسبة للفصل الثاني فيما عدا ما يتعلق بحادثة
 الفصل فقد كان يرى أن الخاتمة المكتوبة فيها استطراد قد يؤثر على نزول
 الستار ولا بد من اقتطاع صفحة أو صفتين من حوار بين فاطمة الهلانة
 والست بهيعة حول الأستاذ رجائي . . وهو حوار قصدت به أن تترك الستار
 هادئة للتمهيد لأحداث الفصل الثالث ورأى هو أن تكون الخاتمة مبهورة
 لتمطي فرصة أمام المشاهد لبعض ما يمام توقع غير منظر أي مفاجأة زراجها
 من الأستاذ رجائي وهي المعالجة التي كانت سنكشف بإيراد هذا الحوار
 بعدما لو غطيت فستصبح نوعاً من الانكشاف الدرامي بالنسبة لعرت بعد عودته
 إلى الهدرون ثم بالنسبة للمشاهدين ولم أرى ما يوجب الاعتراض على

ذلك . وجاء الفصل الثالث ليجمع بين الملاحظين . . أعنى الاعتراضين . . وهو استبدال عدة عبارات على لسان رجائي . . ثم بتر الخاتمة التي تنتهي بنزول الست بهيجة إلى رجائي وهو يقف وحده في الدورون . . يقوم بحركة محلك سر . . وترك رجائي أيوانه الجمهور وقد ساطت عليه الأضواء . . وهيجة منادية من بعيد فيبهجها جالك يا معر عتيقة . . في مقابل معر الجديدة وهو صاحب الرسالة التي تبشر بها المسرحية بين ثديا الفصول . .

والحق أنني لم أر موجهاً للاعتراض على ذلك . فقد كانت التعديلات التي أجراها مقنعة ولا تؤثر في كثير أو قليل على المضمون السكلي للنص ونجور على فكرته الرئيسية . . ولذلك استغفرت لاعتراضي السابق عليه . . وأبدى كمال ياسين أسفه لتسرعى في الحكم على حمده مؤكداً أنه لولا حماسه للنص واقتناعه بقيمته . . لانسحب من الإخراج اقتسوتى عليه وتشددى في مراجعته . . وطلب إلى أن أطمئن وأن أضع في بطنى بطيخة صيفى وأن أذهب لأنام . . ولا أحضر البروفات وإنما أشاهد المسرحية كأى متفرج عادى حين عرضها في بور سعيد . . ثم أحاسبه بعدها إذا شئت عن أى خروج أو اعتداء على مضمونها أو فكرتها . ولا ضرورة إلى القول أنى لم أخذ بنصيحته بل داومت على حضور البروفات . . وفى كل ليلة كان الدقن يحاول أن ينفى عن أن أبدى أى ملاحظة أو اعتراض . . لأنه من جانبه ملتزم بدوره . . ويستطيع أن يجبر الآخرين على الالتزام ، بأدوارهم . .

● الخروج على النص ●

وسارت البروفات سيراً مطمئناً بالنسبة لى . . فيما عدا القلق الذى كان يصيبنى كل ليلة من جراء الحركات الزائدة التي يتسكرها مدبولى في دور

فكرى ويعيد تكرارها، والإضافة إليها في كل بروفة . . حركات لمست بعضاً منها في دور عطوفه أفدى الذى كان يمثل في المماتيس . . ولكنه لم يكن يؤديها في البروفات . . وإنما ظهرت خلال عرض المسرحية في استعراض واضح للجمهور . . وأبدت تخوفى من ذلك لأنه إذا كان يفعل ذلك من الآن في البروفات . . فما بالك حين العرض . . وفي سهرة مع محمد رضا الذى كان يقوم بدور مهزوق زوج الست مهيحة وكان معها الدقن . . وافقنى الأخ محمد رضا على مخاوفى ولكنه طلب أنى أمدبولى على قدر ما « يفرسك » على قدر ما يستطيع العودة إلى الدور . فـألقته ولاداً لا تفعل أنت ذلك في أدوارك مثلاً . . فأجابنى ساحراً « ومين قل لك إن دامش حيحصل بعد ما يحي الجمهور !! » وحشى الدقن أن أنثر حاصة حين وجدنى ألجم ولا أجند جواباً أو أضحك لسخرية رضا . . فقال . . إسمع أصل النص الجديد نتاعك ده . . أكبر من الفرقة بكثير . . وعشان كده إذا هما خرجوا عليه حيفرقوا فيه . . دا النص اللي يكشف للمثل فعلاً . . وبكره نشوف .

ورغم ارتياحى الكلام توفيق الدقن ونففى في الترامه القائم على دراسة كل نص يؤديه دراسة عميقة منبعثة من حاسته الفنية التي لا تحصى . . فقد عدت في الليلة التالية مباشرة وفاتحت عبد المنعم مدبولى عن مخاوفى . . وكان جوابه الوحيد . أنت مش موجود بعد ما في كل خطوة . اللي ما يعجبكش قولى عليه وأنا ما اعملوش . . وتابعت حضور البروفات وكانت إضافات مدبولى في الحركة تقابل باستجسانى . . ولكنه حين يقدم على تفسير الكلام كان يثير نقورى . . وقد صارحته بذلك . . فأجابنى . . يا عم دى رواية تعرق . شينى أتمرك . . وادبى الكلام اللي يافق معايا . . ولكنى لم أكن في حاجة إلى مزيد من العناء ولذلك شرعت أحاول البحث عن ناشر بمكر

أن يطبع لى النص . . وهنا يستحسن أن أتحدث عن النص نفسه كما ألفته وظروف تأليفه . . لأن ذلك قد يكون أجدى من تتبع إخراجة وعرضه . . بالنسبة لمضالى الياكر من أجل تحقيق وجود النص المؤلف .

❁ كيف كتبت مسرحياتي ❁

فى عام ١٩٥٠ كتبت أقطان مع العائلة فى شارع عبد المدم بالجيزة وهو شارع رئيسى ملء بالحركة التجارية . . ينصب فيه النشاط اليومى الحى لمدينة الجيزة . . لا فقط كمدينة . . وإنما أيضاً كعاصمة محافظة إقليمية . . هى شىء أشبه بالمدينة التى ولدت فيها وهى مدينة ميت غمر . . يختلط فيها الملاحين القادمين من القرى المحاورة بأهل المدينة الحصريين وأنصارهم القاهريين . . كان وضعاً مألوفاً يرتبط بعماضى حياتى . . ويشكل جوهر اهتمامى ويعطى دائماً صورة نابضة حية بقطاع كبير من المجتمع . . قطاع غائر متسع بشكل ما يمكن أن يكون القوام الرئيسى للبيئة المصرية كلها . . ولقد جاءنى فكرة كتابة لافمطيس من المعايشة اللاصقة الدائمة والاحتسكك العميق لتتصل بهذا القطاع . فإذا أضفنا إلى ذلك معرفتى ودراساتى الدرامية ثم استمكننا بما كتبت قد بلغت من رعى اجتماعى متفتح نقيجة لما انصرم من سنوات غامرة فى خضم الحياة الثقافية والنشاط السياسى الذى غرقت فيه إلى الأذان لما استمعى تبجيل مدى ما كتبت أتمتع به من رؤية نظرية وعملية . . تتيح لى من رحابة النظرة ما يكفل سهولة بل وصحح العسكرية حين أشرع فى كتابتها . . وبالعسل كان ذلك ما حدث بالنسبة للافمطيس جاءنى فكرتها بداية . . وكأهى طريقتى التى اتبعتها بعد ذلك فى كافة مسرحياتى التالية . . جاءنى من خلال الشخصيات . .

فقد كان يكفي أن أقع على شخصية البقال وشقيقه . . . وحمل البقالة نفسه لسكى أعيش معهم في خيالي وتصوري لفترة . . . حتى إذا مضجت في ذهني تماماً الصورة الحية لعلاقتهما بمن يلتفون حولهما من الناس . . . بدأت تنقاطر الشخصيات الأخرى متتامة تترافق أمام عيني . . . فإذا بي أعيش معهم جميعاً في انصهار حار دائم . . . يدفعني يوماً بعد آخر إلى تسجيل كل خاطر يرادوني عن أحدهم . . . فأقع على شخصية عطاوه أفندي في صورة كاتب حسابات البقالة . . . وأقع على شخصية السبي في صورة خادم البقالة الرئيسي وهكذا . . . ثم يحدث أيامها بالذات . . . أن تحيى لتعطن في شارع مجاور أرملة وينتها وشقيقها . . . من سلالة عائلة غنية أحنى عليها الدهر . . . فإذا أمامي من واقع متابعتهم بحكم الخبرة ما يمكن أن أسميه « البؤك » الذي من مجموع الشخصيات . . . وهكذا تروح تتلاحق في واقعتي امتدادات بعيدة لشخصياتهم تصل في أغوارها إلى السموات المنصرمة من سنوات الحرب العالمية الثانية . . . سيما بعد أن تتم الرؤية بشخصية قرحانه التي علرت عليها وشعفت بتدبعها في السوق وكانت إحدى البائعات الخضار . . . فاستلمت منها شخصية الخاطبة بائعة السمك . . . وهي شخصية افتتني في ضبابي وشبابي من قبل ويمكن اعتبارها من الشخصيات النمطية الشائعة في حياتنا الاجتماعية الطبقية . . .

● معايشة الشخصيات ●

كانت طريقتي في الكتابة منذ أن أمسكت القلم على أول حرف في المقاميس . . . تعتمد أصلاً على معايشة الشخصيات وقد تطول هذه المعايشة لمدة شهور . . . فإذا تضجعت وتبلورت تماماً . . . وتوجدت نفسي مدفوعاً لحاورتها على الورق . . . اندفعت إلى الكتابة . . . أنها نفس الطريقة التي ظلت أنعمها في كتابة

كل مسرحياتي . . تبدأ بالشخصيات . . حتى أقع على الفكرة الجامعة التي
تضمها إلى بعضها . . ولكنني لا أسجل هذه الفكرة على الورق . . وإنما
تظل مشمة في خيالي وتأبى حتى ترابط حولها الشخصيات في مرحلة متأخرة من
النضج . . وعند ذلك أشرع في الكتابة . . فإذا الفكرة بمثابة ثورة تخرج
الخيوط التي تشبك فيها الشخصيات وتدفع إليها أو ترتد عنها . . ومن بعدها
تبدأ عملية الحق . . عملية الكتابة على الورق . . وهي معاناة متصلة وقد تكون
ممتعة . . ولكنها تأخذ على كل حياتي . . تستغرقني وأنا آكل . . أو حين
أسير أو أنام . . وأحياناً وأنا في دورة المياه . . وإذا جلست أكتب . .
رحبت أحداث الشخصيات بصوت مرتفع عال . . وكأنها موجودة معي
في نفس الحجرة . . ومن ثم أسجل أقوالها . مسترشداً بالمعايشة الفعلية داخل
المشهد . . ولهذا أخرج بنفسى من حياتي لأعيش معها على الورق في كل أفعالها
وبصرفاتها . . بحيث يصعب علي أحياناً أن أحس بما يجري حولي داخل
البيت . . فإذا دعيت إلى الطعام أجلس مع زوجتي وأولادي ومع ذلك أظل
على صفة تامة وكاملة بالشخصيات التي كانت تتحدث معي على الورق داخل
المشهد المسرحية التي أكتبها . . ويحدث ذلك أحياناً حين أهب من رقادي
وأجري إلى غرفة الكتابة وأسرع إلى فتح الكراس . . لأشطب كلمة جاءت
على لسان شخصية لأضع مكانها كلمة أخرى . . أو أضيف إلى سطر من الحوار
عبارة سطور . .

❁ عملية الخسلق ❁

عملية الخلق تتم عمدي إذن . . بالمعايشة مع الشخصيات قبل الكتابة . .
ثم معايشة الشخصيات إنان الكتابة وفي إطار الفكرة أو الرؤية الكامنة بالحوارة

عندى . . وهذه المرحلة الثانية . . مرحلة الكتابة . . قد تستغرق شهور وقد تأخذ أسابيع . . ولكنها أبداً لا تنفصلي بعد أيام . . ذلك أنني أحياناً ما أفرغ من مشهد . . وأترك الكتابة أسابيع . . لأن الشخصيات التي كانت معي فيه . . كما أحس دائماً . . قد هربت مني أو اختفت أو نفرت ولم تعد تطيق الخسوع للمسكرة أو المنعجه الذي أريد لها أن تسير فيه . . وأحياناً ما أعود للكتابة . . فإذا بإحدى هذه الشخصيات تركبني وتجرني تحتها . . لأحرق بها عدة مشاهد متتالية وعلى مدى أيام أو أسابيع . . ثم أتوقف . . فإذا قرأت ما كتبت منها . . أجدها قد أخذتني إلى بعيد فكونت مسرحية جديدة لنفسها وقد يبدو من الوهلة الأولى أن في ذلك شيء من الفيض في الموهبة . . ولكن الحقيقة أنه ليس كذلك . . وإنما السبب هو طريقة في الكتابة . . وهي طريقة مجهدة . . ينضج فيها الخلق الدرامي من معاناة الكتابة ذاتها . . وليس في طائقي ولا في وسعي . . أن أضع فكره ثم أحطط لها قائلها ومن ثم أروح أملؤها بالحوار أو أحرك في داخله الشخصيات . . إنما تقوم عملية الخلق عندى من معاناة الكتابة ذاتها . . فأنا أقبل على المسرحية بشخصياتها الكاملة المتكاملة . . وأترك الشخصيات لتسكن أنفسها موضوعها وقصتها . . بأحداثها وصراعاتها على ضوء الفكرة الأساسية المشعة في داخلي والتي هدتني من البداية إلى اختياراتها هي بالذات . . وبما أنا أكتب يكون في واعي دائماً أبداً . . الجمهور الذي سي شاهد النص وهو جالس في الصالة . . وهذا الجمهور هو الذي يكون في عملية الخلق الشق الثاني من (أساسي) إن جاز التعبير أو شخصيات المسرحية على الورق . . كما لو كنت واقفاً في وسط ملعب كرة قدم أقوم بدور الحكم في مباراة بين فريقين متقابلين ولستهما يسا بالضرورة متنافسين . . شخصيات المسرحية وجمهور مشاهديهم . . ومن أجل ذلك لا أقبل ولا أطيق ولا أتصور تدخل مخرج أو تزيد ممثل في اللعبة الجارية التي

أحكمها بطرفيها .. شخصيات صبي .. وجمهوري الذي مخاطبه .. وأقول
جمهوري لأنني لا أفصل بين الشخصيات والجمهور وأعتبر كلاهما أثناء الكتابة
كل واحد صادر عن كيان مترابط .. هو المجتمع الذي أعيش معهم
جميعاً فيه ..

● النسيج الدرامي ●

أخذتكم إلى بعيد وأحسب أن هذا يكفي لتبيان بعض طرائق في الكتابة
من البداية .. وسكن قد يكون من لأجدي بعد ذلك وقبل أن نرتد شيئاً
إلى تأليف المسرحية الثانية « النفس التي نحت » أن أشرح ولو قليلاً .. كيف
تتجمع خيوط الفسكون الدرامي من داخل الشخصيات لنسيج البناء وبالتالي
رسم النص على الصورة التي يكتب بها .. فالواقع أنها عملية بعملية
تكوين انخيلية بواسطة المحلة أو نسخ البيت بواسطة العمكوت .. ولينصب
تطبيقاً على النفاطيس .. فسكنا فصلت من قبل .. وإنما حين شرعت في كتابتها
بدأت بالشخصيات التي ظلت تتلاحق في مجموعات نتيجة المعاشة المتصلة ..
فما مضت وأحدثت في كتابة النص لها .. كانت الفكرة الأساسية كاملة
في وائتي .. ولكنها كانت فكرة عريضة غير مركزة .. ولذلك سميت
المسرحية بعد إتمام كتابتها باسم له دلالة في إيضاح معناها العام وهو « حيواتنا
كده » .. ذلك أنني لم أكن قد تأكدت بعد أو بالأحرى تمسكت من
الإسالك تزام الفكرة .. وإنما شرعت أكتب عن تمسكن واقعدار ربما
في المعالجة الدرامية وحدها .. أعني .. تحريك الشخصيات الموصفة المبلورة
التي أعيشها في داخل إطار مسرحي .. وإنما جاءتني الفكرة الأساسية بعد
أول كتابة .. بعد أن فرغت من المسرحية كناية على أنها تصوير واقعي

غريص للحياة « حياننا كده » فلما أعدت قراءة النص المبدئي ظهر لى بوصوح تعدد جوانبه فى داخل إطارات مترابطة من مجموعة الشخصيات .. يكون الإطار الأول الحاج وأخيه والسنى وعطوة افندى وموضوع البقالة ومحل البقالة .. ويكون الإطار الثانى .. الدكتور وأمه وأخته وموضوع زواجها وزاوجها من الحاج .. وقد ربطت بينهما بشخصية عطوة افندى .. والملاقة التى جمعت بينه وبين الدكتور وهى علاقة التمرد من جانب عطوة افندى على سيطرة الحاج كمصاحب مال وعمل .. وتمرد الدكتور كطبيب نفسانى .. على واقع البيئة التى جاء يعيش فيها بعمله الحديث ومعارفه الجديدة .. وهى بيئة متحاملة لا يعالجها علم النفس بقدر ما يعالجها الإصلاح الاجتماعى القائم على إزالة أسباب التخلف وأساسها وحوهرها .. ليس شيوع الجهل وإنما وجود الفقر .. وهكذا كان التوصل إلى الفكرة الرئيسية فى المسرحية .. فما شرعت فى مراجعتها .. ثم كتابتها للمرة الثانية .. وجدنى أفع على فكرتها الرئيسية فى أعماق النص وكان أن غيرت إسم المسرحية من « حياننا كده » إلى « المماطيس » وهو إسم يجمع بين طراقة العنوان بقدر ما يكشف عن الفكرة الرئيسية .. فسكان تحربة المماطيس والحال كذلك هى التى وضعت يدى على جوهر البناء الدرامى التى تبنيه لى موهبة خالق الشخصيات وتحريكها على الورق وبالتالى فوق خشبة المسرح .. وهذا الجوهر طبعاً .. هو الفكرة المحورية التى تدور حولها المعالجة الدرامية أو ما يسمى عادة الفكرة الرئيسية ..

● تلصائية الموهبة ●

وقد أقبلت على كتابة « مصر الجديدة » أو « الناس التى نحت » بعد أن مارست هذه التجربة .. وبذلك أستطيع أن أقول أننى شرعت فى كتابة

مسرحتي الثانية .. معتمداً أساساً على موهبتي الثقافية .. وهو الشيء الأصيل
 الثابت والدائم في كل ما كتبت بعد ذلك .. إلى جانب الممارسة العملية التي
 استمكنت فيها بعد المعاطيس وضع يدي على أبرز عناصر الخلق الدرامي ..
 وهو وجود المسكرة الحركة أو ما يمكن أن نسميه الدافع الأصلي إلى الكتابة
 إطلاقاً .. على أن ذلك لم يأتي عن مجرد الممارسة وحدها .. بل كان لتكويني
 الثقافي نفسه وما أصرم من أعوام سابقة من ممارسة النشاط السياسي .. وما أنا
 منشعب به من آراء وأفكار ومثل وقيم اجتماعية .. تلعب كلها حولى دعامة
 الدعوة الاشتراكية .. هذا فضلاً عن تأثير بكتابات برنارد شو .. ونظراته
 إلى المسرح كحبر وأقوى منبر يستطيع منه الكاتب أن يعبر عن نظراته وأن
 يحقق رؤياه السياسية والاجتماعية والحضارية والإنسانية جميعاً .. كل ذلك
 رودني قيل كتابة « الناس التي تحت » بما يكفي من الوعي بحقيقة ما أكتب
 وأدراك قيمته .. وهو أسمى وصل بجراح المعاطيس .. لست مجرد كاتب مسرحي
 موهوب قادر على إكساب المسرح المصري مؤلفات جماهيرية جديدة ناجحة
 وإنما كاتب مسرحي له رسالة وهدف أبعد من الانتقال بالمسرح إلى مرحلة
 تأنيقية جديدة وذلك الفهم طل يندم إلى أن تبلور ناصحاً ومؤكداً بعد نجاح
 « الناس التي تحت » فدخل نهائياً في جوهر تكويني وصميم فكري وإيماني ..

في ١٢ أغسطس ١٩٥٦ .. أي قبل العدوان الثلاثي مباشرة ، سافرت
 مع فرقة المسرح الحر إلى بور سعيد لحضور عرض « مصر الجديدة » . كانت
 الفرقة متقدمة على مدى أسبوع أو عشرة أيام ريبوريجوار من ثلاث مسرحيات ..
 فتعيد عرض المعاطيس .. ثم تقدم مسرحيتها « مرآتي بنت جن » وهي
 مسرحية غنائية .. ثم تبدأ في العرض الأول لمصر الجديدة وهو الإهم الذي
 كنت قد احترته للناس التي تحت كما سبق أن أوضحت .. وكما سيأتي

تفسيره فيما بعد .. زلت في بيت شقيقى محمد الذى كان يعمل أيامها في بنك مصر ببور سعيد .. وبدأت الليلة الأولى بالمقاطيس على مسرح سينما الألدورادو .. وتكرر فيها نفس ما كان يجرى في القاهرة .. وهو الخروج على النص بصورة مكررة .. أصبحت لا تجدى معها المقاومة .. الأمر الذى سلمت به وإن لم أرتضيه ترقباً لعرض مسرحيتي التالية « مصر الجديدة » ..

● تقديم العرض خارج القاهرة ●

وفي يوم الخميس ١٦ أغسطس عرضت مصر الجديدة لأول مرة .. كانت ايلة عجيبية ومثيرة بالنسبة لى .. فقد مر الفصل بسلام .. ولاحظت أن مذبولى يلتزم بالنص ولا يتزايد في حركاته كما كنت أخشى .. وجاء الفصل الثانى فاذا الحركة تبطل وأشهر أنا نفسى بتمهل غريب من جانب النظارة .. خاصة المجموعات الجالسة في الألوام والبنائير .. لم تكن الصالحة لميئة .. ولكن كان هناك جمهوراً كافياً يمكن أن أستشف من تحاوبه مدى وقع النص وغمرى في البداية إحساس بأن هناك شيئاً يجرى على غير العادة .. فرحت أتابع العرض خلال وجوه الجالسين وتحاوبهم .. كان مصدر الهبوط الواضح في هذا الفصل الثانى من المسرحية هو دور الحامى .. وهو وإن لم يكن دوراً رئيسياً .. إلا أنه من الأدوار ذات الدلالة .. وفيه من عوامل الكوميديا ما لا يتفق أبداً مع هذا الصمت وهذا الوجوم الذى يخيم على المشاهدين .. وعدت أدقق في المتابعة .. فاذا وكيل الحامى يطغى بشخصيته مع أن دوره ثانوى .. على دور الحامى نفسه .. وشيئاً فشيئاً بدأت تمضح الصورة لعينى .. أن العلة ليست في الدور وإنما العلة في الممثل الذى يؤديه .. فهو يبدو وكأنه يتحرك بجهد كما لو كان يصعد على المسرح لأول مرة .. بينما وكيل الحامى

بشعاعى بحركته وحضوره .. وأخيراً أسدل الستار على الفصل الذى فأسرعت
إلى الكواليس أحاول أن أطمئن .. أقينى كمال يس .. فراح يهدى .. من
روعى ويطالبنى ، أن لا أثير أى اعتراض وإنما أنتظر للفصل الثالث وسأرى
كيف ستسترد المسرحية حيويتها .. لأنه يركز على الفصل الثالث .. وهو
الأهم والأقوى .. وأسرعت إلى ملاقاتة توفيق الدقن .. فوحده ساحتها ..
ولقد كان من رأيه منذ البداية .. أن لا يوزع هذا الدور على الممثل الذى
قام به .. وتلك ميزة توفيق الدقن .. فهو لا يشترك فى مسرحية إلا إذا أهضم
أدوار الآخرين وذلك سر من أسرار نجاحه وتفوقه .. فهو يكاد يكون الممثل
الوحيد .. الذى يخترن فى داخلية كفاءة انه عمالات دوره .. لا بالنسبة لنفسه فقط
ولكن بالنسبة لقيمة الأدوار الأخرى التى يقوم بها غيره .. ورأى توفيق
الدقن وأنا كاسف البهاى حزين فأحدثنى إلى بعيد ليطمئنى ويعدنى ببذل أقصى
مجهود من جانبه لتعويض الهبوط الذى حدث .. مؤكداً أنه ان يخرج على
المكتوب ، ولكنه سيزيد من حرارة الأداء لأنه تبين فى دور الأستاذ رجائى
جوانب كانت خافية عليه حتى قبل إجراء البروفة الصباحية .. وفى تلك الأثناء
دخل الأب زكريا سليمان ، وهو يعلن غاضباً ضرورة إستعداد دور الحامى من
المص ، ولم تكن حجة تعلق بأداء الدور أو قيمته . وإنما لأنه كان يجلس
مع كبار موظى هيئة القفال الذين يحضرون العرض والذين يقدمون له المساعدة
فى كل عام للحصول على نورسعيد ، وفى رأيهم أن دور الحامى كما شاهدوه ،
لا يتفق وكرامة المهنة إذ أن فيه سخيرية ومبالغة فى نقد مهمة الحاماة بلا مبرر
ويدهم أكثر من محام لم تمنحهم الكلمات التى وردت على لسان ممثل الدور
حول مهنة المحامين .

وحل موعد الفصل الثالث فأسرعت إلى الصالة لأجلس بجوار شقيقى ..

وسألته عن رأيه في الفصل الثاني . . . فأجابني بأنه كان بطيئاً وأن أداء الممثل الذي يقوم بدور الخامى لم يكن مقنعاً .

وهنا أتوقف قليلاً قبل الاستمرار في أحداث العرض ، لأنني أنظر إلى قاعدة مسرحية هامة ، وهي قاعدة توزيع الأدوار على الممثلين . أو ما يسمونه اختيار «الكاست» ، أي مجموع الممثلين الذين يؤدون أدوار المسرحية . فإذا كان ذلك يمثل في كيان المسرح كعرض أهمية جوهرية ، فإنه كان وسيظل بالنسبة لمسرحياتي يمثل جتمية أكيدة لأن مسرحنا المهجري بالذات قام على أساس نصوص مقتبسة وشخصيات مختلفة ذات أدوار ترسم وتفصل تفصيلاً على طاقة وطبيعة ومقدرة ولون الممثلين الذين سيقومون بأدائها . . . وبالتالي . . . فإن اختيار الكاست بالنسبة لشخصيات مرسومة ولها كياناتها المستقلة داخل النص وغالباً ما يكون لها كياناتها الخيالية خارجة يتطلب الدقة التامة المتناهية في أن يمد بأدوار الشخصيات إلى ممثلين لهم القدرة وعندم المروءة السكامية والطلاقة العامة لأداء أدوار غير مرسومة أو منفصلة على سمة طاقتهم وإمكاناتهم وما اشتهروا أو عرفوا بأدائه من ألوان التمثيل ، لأن الشخصية هي الأساس في مسرحياتي . وبالتالي يلعب توزيع أدوارها على الممثلين دوراً جوهرياً في إبراز وكمال العرض .

● طائفة الدق ●

تبدأت ذلك بكل وضوح حين بدأ عرض الفصل الثالث ونحن جالس في قاعة سينما الالدراد . . . فن اللحظة الأولى التي دخل فيها الدق إلى خشبة المسرح ، غمر الجمهور الارتياح إلى حد أن أندفع الكثيرون للتصفيق له ، رابطين بينه وبين الفصل الأول مباشرة ، وبالتالي ناسين تماماً نكسة الفصل الثاني . . . والحق أشهد أنني بهرت بالدق في أدائه . صحيح أن الفصل الثالث في المسرحية

قوى ومركز وأكثر حيوية وحرارة . . لكن الدقن أكسبه وأضاف إلى
 حرارته أداثته الدائىء واندماجه السكى فى الدور الذى يؤديه بقدرة وبراعة
 وإخلاص . . وهكذا انتهى الفصل فاذا السكى وقوف على أقدامهم يصفقون
 فى عصف وإعجاب . . وإندفعت حريا إلى السكى واليس . . فاذا الدقن جالس ومن
 حوله بعض الممثلين وهو يبكى وينهته بهوت مبحوح . . ولما رأى هب واقفاً
 ليهته ضئلي وأنا أبكى معه فى فرح عامر . . أسها لحظة من لحظات عمرى لم
 أساها . . لحظة لم أمر بها فى مسرحيتى السابقة ، ولم أمر بها بمسند ذلك فى
 مسرحياتى اللاحقة . . طالت بعدها أعانق الدقن وبما تئى وكلانا يبكى بهوى توقف
 حتى جاء سعد أردش . . فاذا الدقن يقع على الأرض وهو عاجز عن أن يتماست .
 وأنا وسعد نحول اسكاته عن البكاء دون جدوى .

الشيء الطريف بعد الخروج إلى المسرح أن يذبحنى سعد أردش ، بأنه علم
 إننى موافق على تغيير الفصل الثانى ولذلك فهو بصارحى رغبته فى تغيير
 أو تعديل دور عرت الذى يمثله ، لأنه يحس بأن الدور فيه الكثير مما يمكن
 أن أضيفه ويستطيع هو أن يؤديه بحيوية أكثر . فلما أبديت له إيجابى بأداثته
 للدور . . لم يوافقنى ، لأنه هو نفسه غير مقتنع إقتناعاً كاملاً به وهو على هذه
 الصورة . وجاء كمال بس فتعاندنا فى أخوة صادقة . فلما سأله عن حكاية الفصل
 الثانى وما يشاع عن تغييره وأخبرته برغبة سعد أردش فى إجراء بعض التعديل
 على دوره . . صرخ كمال بس بعصبيته المسموعة ، بأنه كمخرج للمسرحية
 لا يوافق على أى شيء من ذلك ، وأن المسرحية ستعرض كما هى بالحرف الواحد
 وأنه لا يسمح بأى تعديل عليها . ولمترك ذلك مؤقتاً حتى نعود إلى القاهرة . .
 المهم أن نضمن مواصلة هذا النجاح الذى تحقق فى شقية ليالى العرض بدور سعيد .
 وعدت إلى القاهرة بعد ذلك لأنتظر إقبال موسم الشتاء وإعادة عرض
 المسرحية .

لم أتابع مشاهدة المسرحية لأكثر من ليلتين في بورسعيد. وكان حلمي في
لبنائها في القاهرة مما زادني ثقة في راحة الأسلوب الذي أكتب به مما جعلني
أصمم أو على الأقل أردد إصراراً على التمسك الكامل بحرية النص الذي
أكتبه مهما كانت الظروف أو الاعتبارات .. ومن أجل هذا بدأ ارتطامي
بالمسرح الحر من جسدديد وعودة المرقعة ومحاولاتها إجراء البروفات على مصر
الجديدة .. توطئة لتقديمها على مسرح الأزبكية في أكتوبر ١٩٥٦ أو ربما
بعد ذلك .

● عناد الضميمة ●

كنت حريصاً على حضور البروفات كالمادة .. ولهذا تابعت من اليوم
الأول استعدادات الفرقة لتقديم المسرحية .. وكانت الفرقة تحرق روافقها في
قاعة فسيحة بالدور الثالث من عمارة قهوة متاناً بالعتبة الخضراء أيامذاك ..
فدأن يهبط الليل حتى أرائى مرابطاً لهم داخل القاعة .. بصحبي في معظم
الأحيان الزميل الصديق أحمد عباس صالح . ومن الاحتفلة الأولى بدأ الارتطام
بني وبينهم ، وكان طبعياً أن يدور حول الفصل الثاني من المسرحية ، وهو
الفصل الذي سبب للفرقة صدمة غير متوقعة في بورسعيد .. كنت لأقل عنهم
إدراكاً كالمهبط الحادث في الفصل الثاني .. ولكن وجه الخلاف أهم كانوا
يرجعونه للأحداث التي اعتبروها أحداثاً بظيئة حاوية من المواقف التي
يمكن أن تفتح فرصة أكثر للصحة .. بينما كان رأيي أن العلة كامنة في
المثل الذي قام بدور الحامي ، واد إصراري ونشبي بموقفي حين أحرزوني
بأن هذا الحسك مستاهم من الجمهور نفسه .. وهم يتصدون بذلك مجموعة
الحامين الذين حضروا العرض في بورسعيد ، ورأوا في شخصية الحامي كإرسمتها

ما يعكس أن بحس كرامة المهنة . وتلك آفة كبيرة من آفات التأليف للمسرح
عدنا .. إذ يجب على كل مؤلف أن يراعى حساسية أصحاب المهن ، من الأطباء
والمحامين والمهندسين حين يختار بطلا من بينهم ، فلا يحاول المساس به أو التهميم
على بعض نقائمه وإلا اعتبر ذلك طعنًا في الطائفة أو المهنة بأسرها . وإلى
الآن لا تزال هذه الآفة تشكل عقبة كبيرة في القيود الرقابية المفروضة على
المسرح .

رفضت في مبدأ الأمر أن أقوم بأي تعيير في الفصل الثاني وحين قمت بإطعم
نص المسرحية بعد ذلك بعام أو أكثر اختصت بالنص وبشرته كاملاً كما
كتبته بدون أدنى مساس بأي حرف في الفصل الثاني المختار عليه .. لكن
الخلافاً ظل يشتد ويستخدم ليلة بعد أخرى .. أنا أصمم على ضرورة البحث
عن ممثل قادر ومناسب يقوم بدور الحامي .. والفرقة تطالب بتعير الفصل ثم
فوجئت بشيء جديد .. أن مجلس إدارة الفرقة قد اتخذ قراراً بإجاعتها ..
بضرورة تغيير اسم المسرحية ذاتها .. لأن اسم « مصر الجديدة » وإن كان
يشير إلى فكرة المسرحية الرئيسية ويميز عن صلب موضوعها .. إلا أنه
لا يطق بحقيقتها كمسرحية كوميدية بغالب عليها طابع الكوميديا .. وبالتالي
تحتاج لاسم أقرب إلى اللون الكوميدي من اسم مصر الجديدة .

كنت أيامها على صلة دائمة ومتصلة بالذكور مندور .. وكان الرجل
يبدى إعجابه بكتاباتى .. فلما فلتحت في موضوع خلاف .. ولم يكن قد قرأ
النص بعد .. أشار على بأن أغير العنوان ولكن لسبب آخر يختلف تماماً عن
السبب الذي من أجله تطالب الفرقة بهذا التغيير .. وهو أن اسم مصر الجديدة
هكذا إنما هو اسم مكرر سبق أن كان عنواناً لأبرز مسرحية كتبها المرحوم
فرح أنطون .. وهذا ما لم يكن لي به علم حتى اللحظة .. فلما استشرت عباس
صالح .. أبدى ميده إلى موافقة الدكتور مندور .. ولهذا لم يكن من الصعب

حين أعود إلى بروحات المرقعة أن أوفقهم على تغيير العنوان .. العريب أن الشخص الوحيد الذى لم يوافقنى على إحراء هذا التعبير فى اسم المسرحية هو توفيق الدقن وكانت حجته فى ذلك .. أنه يوافقنى على تغيير الفصل الثانى واستبعاد شخصية الخاى منه لعدم وجود ممثل يستطيع أداء الشخصية فى الفرقة ولكنه لا يرى مبررا لتغيير اسم مصر الجديدة لأنه يعبر عن روح المسرحية وحديثها .. فهمى ليست كوميديا كما يعتقدون .. وإنما هى مسرحية تجمع بين السكوميديا والتراجيديا فى وقت واحد .

وكانت هذه هى حقيقة المسرحية بالعمل .. حقيقة وصل إليها الدقن من واقع استيعابه البديهي للنص .. وصلت إليها بل وكتبتها على ضوء قراءاتى وتأثرى أيامها بالذات .. بمسرحيات شين أوكيزى والموجة الغامرة التى كانت مبعثة فى المسرح العالمى من آثار أعماله. وهى موجة تبدأ بتشيكوف .. إن لم تبدأ بابسن .. على أية حال .. كان معنى موافقتى على تغيير العنوان أن أعمل بنصيحة الدقن مستفهما منه روح الصدق .. فأراجع الفصل الثانى على ضوء ملاحظاتى ومتابعى تمثيله فى بورسعيد .. والبروفات التى يحرمها عليه كل ليلة .. ولم يستغرق ذلك أكثر من ثلاث ليال ، مهما ليلة كاملة أحدهما فى قهوة عهد الله فى سهرة طويلة مع الزحوم أدور المعداوى أروى له ما وقع وألخص تصورى للتعديلات التى أقوم بإحراءها لاستبعاد شخصية الخاى من الفصل الثانى .. وكانت وقتى تتعلق بنقطة قانونية هى حقيقة العلاقة التى تربط بين الست ههجة وابن أختها الخاسب عهد الخواى .. وهو الشرير أو الفيين الذى يمثل الطرف الثانى من أطراف العلاقة العاطفية القائمة بين الرسام عرت ولطمية بنت الكسارى . وكنت أبحث عن البعت أو الصفة الملائمة التى يمكن أن يدين بها عهد الخاى تصرفات خالته أو عمته . وسألت المعداوى وأشار على

رحمه الله أن أستشير في ذلك أحد الحامين، من رواد القهوة . وبالفعل استطعت أن استبدل منه على لفظه أو اصطلاح أو دعوى « السفه » وهي دعوة قانونية تقام ضد من تنصرف أو يتصرف في أمواله بغير تعقل فيبددها ، وهو ما يصف بالفعل وصح وتنصرفات الست بهيجة .. وأسرعت إلى البيت وأنا فرح بالكلمة التي جعلتها ختام للفصل .. ونقي على أن اختار العنوان الجديد للنص .. وقد جاء في ذلك ببساطة متناهية وأثر تأمل مضمون المسرحية نفسه .. في المراجعة الأخيرة للفصل المعدل وأنا أقوم بنقله من المسودات .. لإعطاءه اللمسة .. فقد اكتشفت وأنا أطابقه بالنص السابق ، تكرار ورود كلمة الناس التي نحت على لسان الست بهيجة لأكثر من مرة .. ثم تردد هذه الكلمة مرات على لسان فاطمة البلالنة .

● خفاقة على التليفزيون ●

توجهت إلى الفرقة في الليلة التالية مباشرة .. وأعطيتهم من الفصل الثاني خاتماً من شخصية الحامي بعد أن أضفت الكثير مما يحى على لسانه إلى شخصية وكيله .. ثم سألتني عن الاسم فابتسمت أمام إصرار الدقن على أنه مهر الجديدة .. وأعطيتهم الاسم الجديد مكتوباً بخط يدي على ورقة بيضاء وبحواره اسم مهر الجديدة حتى لا يفسد الدقن . وتركت لهم أن يختاروا من بين الإسمين ما يرونه مناسباً .. وأنا أذكر هذه التفاصيل وأذكر موضوع الورقة بسبب لا يجب أن أخفيه . فبعد عرض المسرحية ونجاحها لعدة مواسم متتالية .. وحين ظهر التليفزيون .. تقدمت الفرقة لتسجيل المسرحية وبيعها للتليفزيون بدون علم مني .. لولا أن جاء ذلك عوضاً على لسان صديقي المرحوم أبو المشرى وكان يسألني لماذا لا أحضر عروض مسرحيتي التي سيسجلها

التليفزيون ؟ .. ودهشت بالعمل .. فقد كنت كثيراً ما ألتقي بأعضاء الفرقة في أروقة الإذاعة واستديوهاتهما وهم يشتركون في بعض تمثيلياتي ومع ذلك لم يحاول أحدهم أن يخبرني بأنهم يعدون المسرحية للتسجيل التليفزيوني .. وحتى الآن لا أستطيع أن أتصور السبب خارج نطاق ما كانت الفرقة تدعيه أيامها . عن أسهم أصحاب الفضل على نعمان عاشور . وأنهم الذين جهلوا منه مؤلفاً مسرحياً .. وأن الناس التي تحت هذه مسرحيتهم من أولها لآخرها . وليس لي أي فصل فيها وهكذا .. وكان ردى الوحيد دائماً على هذه الادعاءات النص المنشور في كتب للناس التي تحت وبها الفصل الثني غير المعدل .. بنصه الأصلي كما كتبته قبل أن يدموها في القاهرة . أي النص الذي منحه بانفعل في بور سعيد شخصية الخايمي المحتاف عليها . لم أكن أعياً إذاً بمثل هذه المرائع وكنت أرجمها دائماً لمحاولات الإيقاع بيني وبينهم سيما وأعنيهم كانوا إذا قاموني أبدوا مسهى الإعجاب والاعتزاز بالمعاطيس والناس التي تحت على حد سواء .. لكن إحساسى بمحاولات التستر وتقديم المسرحية للتليفزيون على هذه الصورة بدون علمي .. جعلني أذفع إلى إدارة التليفزيون في نفس الليلة التي بلغني فيها الخبر ..

كان المشرف على التليفزيون أيامها هو الأستاذ عبد الحيد يونس ولكنه لم يكن موجوداً في مكتبه ليلتها .. ولم أطلق الانقطار إلى الصباح .. فأسرعت إلى محام صديق في مكتبه لأحذر لهم وللتليفزيون الإنذار القانوني الذي يمنعهم من تقديم النص للتسجيل بدون أخذ موافقة الكتاتبية .. فالتفت لا يعطيهم إلا الحق لتقديمها على خشبة المسرح فقط .. ولم أنتظر بالطبع وصول الإنذار بالبريد .. ولكني توجهت صباح اليوم التالي مباشرة إلى مكتب الأستاذ عبد الحيد يونس .. وطالبتة بإيقاف إجراءات التسجيل المسرحية .. وتم ذلك بالفعل واستمر لمدة سنوات .. وقع بيني وبين

الفرقة بعدها خلاف آخر .. بالنسبة للناس الى تحت أيضا ..
كانت فرقة المسرح الحر قد بدأت تنحل وتشتت أعضاؤها وتوقفت
مواسمها .. ولكنهم لم تكن تنتمش إلا على تقديم الناس الى تحت ..
ودام ذلك على مدار أكثر من عشر سنوات .. كانت المسرحية هي فرس
الرهان في كل ما تقدمه فرق الهواة الجامعية والمدرسية وفرق الشركات
والنؤسات حتى لا أستطيع أن أحرم أن ما من ممثل أو مخرج لم يمر على الناس
الى تحت ..

● قضية السيسى ●

ووقع الخلاف الثانى بينى وبين المسرح الحر .. حين بعث حق لإنتاج
المسرحية كقصّة سينمائية يتم إخراجها فى فيلم .. لشركة أفلام ماجدة . وكان
ذلك بعد عام ١٩٦٠ على ما أذكر .. والفرقة لا تزال تحمل لى السكيتير من العداء
بعد إيقافى لمحاولاتهم عرض المسرحية فى التلفزيون .. وكان نقام من موقفى
رفعت على الفرقة دعوى قانونية .. أساسها أنى است المؤلف الحقيقى للعنوان
عنوان الناس الى تحت . وأنهم هم أصحابه .. ولذلك يطالبونى باختيار
عنوان آخر . وطلبوا الشركة المنتجة فى حالة إخراج فيلم بهذا العنوان بالتمويص
اللازم . واستمرت الدعوى مرفوعة أمام المحاكم لأكثر من عام . . رغم أن
المسرحية مطبوعة فى كتاب بنفس العنوان ومن تأليفى وذلك منذ سنوات
عديدة . واستشهدت الفرقة نائمين من أعضائها .. هما الأستاذين . زكريا ساجان
وابراهيم السيد . . فيما رفض كمال ياسين مخرج المسرحية أن يتطوع بالشهادة
مثلها .. وكانت فاحمقى الكبرى يوم وقف المصونين الكبيرين

ذكر يا سليمان وإبراهيم سيد (وكان هو الذي مثل دور الخامي في الفصل الثاني
 بدور سعيد قبل تعديل النص) وقما يقسمان أمام المحكمة بأن العرقه هي صاحبة
 عنوان الناس الى تحت . . وأن المسرحية كانت إسمها بصير الجديدة . . وهم
 الذين ابتكروا لها هذا الإسم الذي ستخرجه شركه ماجدة فيلم . . فحمت حتى
 أنى لم أستطع تصديق أذى . وصرخت أمام القاضى بأن هذا حرام وكذب
 واضح . . ولسكن عى الأستاذ محمد محمد عاشور رحمه الله وكان يحامى
 فى الدعوى . . اسكتنى . . طاباً المحكمة سماع شهودنا . . ومراجعة الأصل
 المعدل المقدم للفرقة عن الأصل الثانى للتأكد من ورود إسم الناس الى تحت
 أكثر من مرة على لسان الشخصيات وكان القاضى رحلاً رزيناً هادئاً . .
 طلب إلى أن أصمت ولا أذى أى اعتراض . . ثم استمع إلى شهادة الدكتور
 مندور عن نصيحته لى بتغير عنوان المسرحية . . بصير الجديدة . . وما أخبرته
 به بعدها من وقوعى على إسم الناس الى تحت . . ثم ما أبداه من ترجيح لهذا
 العنوان الجديد الذى يتفق كل الاتفاق مع مضمون المسرحية الأساسى . .
 وجاء توفيقى الدقن متعلوفاً ليبدلى بشهادته فأقسم اليمين وصرخ وهو يؤدى
 الشهادة بأنه مدهول من أقوال زميليه فى الفرقة . . لأنه يذكر ولا يمكن أن
 ينسى أبداً . . الورقة البيضاء الصغيرة التى أشرت إليها قبلاً والتى أطلعتة
 عليها بالإسم الجديد الناس الى تحت قبل أن أقدمها للفرقة فى البروفة واعتراضه
 هو نفسه على الإسم . . ثم راح يتسلى من ذاكرته فقرات من حوار بعض
 الممثلين الذين كانت تبنى على لسانهم كلمة الناس الى تحت فى الفصل الثالث
 نفسه . . وليس فى الفصل الثانى المعدل . . وتأجلت الجلسة للحكم . . بعد أن
 لفت عى نظر القاضى إلى ما أوحيت به إليه . . وهو ضرورة تقديم النص
 المعدل الأصلى المكتوب بخط يدي وسلم للفرقة .

وكان النطق بالحكم بعدها بأسبوع لصالحى . . مستنداً إلى شهادة

توفيق الدقن .. فصلا عن تردد ورود كلمة الناس التي نحت أكثر من مرة على
لسان الشخصيات .. وأن الحوار نفسه المكتوب به الفصل الثاني المعدل ..
وكأنوا قد زعموا أنهم ألفوه بكامله .. لا يمكن أن يكتبه غير صاحب حوار
العصين الآخرين سواء كان ذلك في طامه أو في طريقة مسكه كحوار معبر
عن الشخصيات .. وحملت الفرقة بمصاريف الدعوى بعد خسارتها لها ..
وتحسنت بعده لرفع دعوى من جاني لتسخ عقد المسرحية مع الفرقة .. ولكن
تجربة التردد على المحاكم أفرغني من معاودة تكرار القضية .

وكان انتقامي الوحيد يتمثل فيما كنت أواجه به أفراد الفرقة وخاصة
الشاهدين الكريمين من تهكم خاصة بعد توقف الفرقة نهائياً عن نشاطها ..
فأروح أسألهم .. لماذا لا يؤلفوا لأنفسهم مسرحيات كالباس التي تحت ..
كما زعموا في المحكمة .. وأذكرهم بما قلته مراراً لأغابهم وهو أن مصيرهم
ومصير أي فنان ينتهي عند ما ينجأ إلى الكذب وادعاء ما ليس له .. ولذلك
سأنتهي أنا في المسرح كأولف بعدما ستروول فرقتكم بكاملها .. وهذا ما حدث .

ولا حاجة إلى القول أننا اصطالحنا بعد ذلك .. وسمحت للفرقة بتقديم
النص المسجل للتأليفين الخ .. الخ .. ولكن هذه التجربة كانت ذات
فائدة كبرى بالنسبة لي في عدة مواقف تالية .. فقد علمتني أن ليس أسهل
في مجال المسرح بالذات من الاعتماد لا على الحقوق القانونية للعوائف فقط ..
ولكن الاعتماد على حقوقه الأدبية وكيانه الفني من جانب أي مشترك
في عرض أعماله . ومن أجل هذا تعلمت الحرص والدقة في التعامل سواءاً بالنسبة
للعقود التي أحررها أو بالنسبة للفنيين الذين ارتبط بهم في أي عمل قدمته بعد
ذلك مما يأتي ذكره على التوالي وفي حينه .

أخذتكم إلى بعيد .. ولكن هدفى أن أوضح مسألب أساسية فى الحركة المسرحية تتمثل بموقف المؤلف ودوره ومكانته ومهمته .. فليس يكفى تأليف النص .. ولا حراسه ومتابعه أثناء البروفات وخلال العرض وما بعد العرض .. ولكن يلزم فى كل خطوة بخطوها المؤلف بأعماله أن يكون على يقظة تامة بكل ما يحيطه .. خاصة إذا كان يقدم أعمالا ناحجة تلقى التأييد من المشاهدين .. فى هذه الحالة يجب أن يتوقع دائما وأبدا .. إدعاءات الفرق والممثلين والمخرج جميعا .. بأنهم وحدهم أصحاب الفضل وأن المؤلف بنصه .. ما هو إلا مجرد عنصر ثانوى فى عمية التقديم والعرض ..

نعود مرة ثانية إلى الناس اللى تحت .. وسأحاول ما أمكن ألا أدخل بكم فى تفاصيل بعيدة .. عرضت المسرحية بمسرح الأربكية فى بداية الموسم الشتوى امام ٦٥ وكان نجاحها أكيدا .. وليس يحضرنى من ذكريات تلك المنة إلا بعض صور خاطفة .. منها صورة للفنان الموسيقى الكبير زكريا أحمد الذى جاء يطلب التعرف على المؤلف لهذه المسرحية « الغربية الشأن » كما سماها ووقف الرجل معى وهو يحاول أن يتذكر أين رأى من قبل .. وأخيرا ذكرته لسمره صباحى فى منزل صديق استمتعنا فيها ببعض ألقائه . وانفجر فى وجهى طرب وما قلنسى ليه من ساعتها أنك أنت هو .. ولم أكن ساعتها قد أصبحت هو .. لأن السهرة كانت من عدة سنوات سابقة .. المهم أن الرجل اندفع يقبلنى بعاطفة مشوبة وراح يحتضنى بقوة حتى وجدتى أكاد أنهيه من البكاء لشدة ما أحاطى به من إطرأ . « هذا هو المسرح يا ننى . هذا هو الفن يا ولدى .. الحمد لله أنا كنت يائس وأنت رجعت لى الأمل .. مصر لسه

يحير . ويا ما لسه حطاط . بس حافظ على المستوى ده « فاهم » .. ودعاني
 للسهر عنده وأحد رقم تليفون منزلى . ولم يتصل بى ولم اتصل به بعد ذلك . .
 وقد كانت انفعاله صادقة من فدان صادق . سر عرض الفترة الأولى المسرحية
 بالآزبكية سيرا عاديا . . لكن الجمهور كان يتزايد ليلة بعد ليلة .. وبدأت
 المسرحية « تشد » بالمصطلح الشائع عند المسرحيين . . وانقطعت مشاهدة
 العرض .. أمام ما بدأت المسرحية تحدثه من دورى فى مختلف الأوساط ..
 واخترت لنفسى الجلوس فى الأيالى التى أحضرها . عند ركن بعيد من الصفوف
 الخلفية .. أجلس فيه وحدى .. أراقب الصالة بشنف وأتابع وقع المشاهد
 والتمثيل على مختلف جوانب الصالة من جمهور الحاضرين .. كانت تحدث
 أشياء غريبة .. أحمانا لا أجدها تفسيراً مقنعاً .. ففى ليلة يتحدث تجاوبا حاراً
 بين ركن معين من الصالة وبين تمثيل يمثل بعينه فى مشهد بعينه .. وفى الليلة
 التالية ربما مر تمثيل هذا المشهد الذى أثار جمهور هذا الركن بدون أدنى التفات
 بينما تجاوب مع ركن جديد من مشاهدى الصالة وهكذا ..

ظاهرة مثيرة بالفعل دفعت بى بعد عدة إايالى من المشاهدة على هذه الصورة
 صورة مراقبة التفاعل بين جمهور المشاهدين والعرض . . إلى أن أجرى ما يمكن
 أن أسميه اختبارات متصلة .. فكنت أخرج من كل ليلة وأسارع بتسجيل
 ما شاهدت لمراجعة ما أثار الفاس من جزئيات ومشاهد النص .. بالرجوع إلى
 النص نفسه ومحاولة تأمل ما فى المشهد أو الحوار الذى يؤديه الممثل أو مجموعة
 ممثلين .. ثم تذكره حين كتابته على الورق قبل أن يقدم كعرض ..
 وإجراء المقارنة بين المكتوب وكيف كتبته ومدى ما كنت أحس فيه من
 وقع أو أتسمه من أثر على الجمهور ومطابقة هذا الأثر بين ما تخيلته أو قصدته
 أثناء الكتابة .. وبين ما شاهدته بعد ذلك خلال التمثيل . والحق أسمى خرجت

بناتلج عجيبة .. فالكثير من المشاهد وقفات الحوار بل والكلمات نفسها أحياناً ما كانت تحمل للجمهور معان لم أقصدها وأنا أكتبها .. وأحياناً أخرى ما كانت تنقل للجمهور ما قصدته بالفعل .. ولكن في دلالة أقوى . هي الدلالة المجسمة الحية التي تميز المسرح عن بقية الفنون المحبرة الذبيحة على الورق . لكن فعل أعرب من ذلك كله .. أن أجده نفسي ذات ليلة وأنا أتابع الأخ توفيق الدقن في أدائه الحار لدور رحاني . أحدهني أبسكي بحرقه وقد تحسد لي والذي رحمه الله .. وكأنه هو الذي يتكلم وليس الدقن .. وكان ذلك حقيقةً بالفعل واسكني لم أدركه إلا في تلك الليالي . فقد تبيّنت فجأة وكأنه اكتشف أنني رسمت في شخصية رجائي الكثير من ملامح شخصية والذي رحمه الله .. ويفر قليل من كلماته وعباراته وألفاظه .. ومن صدق الأداء .. بدأت أتحسس حقيقة أو مصدر الشخصية التي رسمتها .. وعادت بي الذاكرة إلى اللامالي الأربعة التي قطعها وأنا أكتب المسرحية .. وكيف كانت تسيطر على شخصية رجائي هذه .. إلى حد الإطلاق خارج المنزل بفته والهروب إلى ساحل الليل .. ونمضية ليل متعددة وأنا رائح غاد فوق كوبري عباس وعلى رصيف النيل عند الروضة .. ثم عائداً إلى الجيزة .. وكياني كله غارق في شخصية رجائي .. مردداً الكثير من فقرات حوار له لأنهم مسرعاً إلى البيت كي أحصل ما أردده .. وليس في ذهني أنني آخذ من والذي من شخصيته شيئاً ..

● كسبار المشاهدين ●

وفي ليلة تالية وكأنت المسرحية لا تزال تعرض على مسرح الأزيكية .. وأنا مرابط في برج المشاهدة على الأطراف الخلفية للصالة .. جاءني جرسون

من العاملين في البوهيه . . يطلب إلى أن أنكرم بالالتفات إلى بنوار ٨ يمين
فيمالك من كلفه ذلك ، وأشهد أنني لم أصدق عيني حين أمنت المطر إلى حيث
أشار بإدا ، بل بنوار يشمله الأستاذين الكبيرين الأستاذ توفيق الحكيم وبنوار
الدكتور حسين فوزي . . كانت مفاجأة جعلتني انتفض مسرعاً وهما يشيران
إلى توفيق الحكيم يرفع عصاه كما لو كان يهتف بؤبؤاً أو مشجعاً . . وحين
وصلت إلى داخل البنوار هب توفيق الحكيم وقفاً وكانت هذه هي المرة
الأولى التي أراه أو أحادثه . . « تعالى هنا . . إيه ده اللي انت عامله ده ١١ »
وكان طبيعياً أن أسأله رأيه . . « أجابني مسارعاً ليطمئني عن رصاه « دا عمل
كبير قوى . . دا اللي كان لازم يتمل . . » وتامل الدكتور حسين فوزي
وكان مستغرقاً بكليته في متابعة المسرحية . . « سيبه يا توفيق دلوقت . ارجع
بمطرحك وابق تعالى لنا في الاستراحة » . .

وعدت في الاستراحة وأنا أكاد أطير من المرح ولا أقول الزهو . . فقد
كان من النادر أن يحضر توفيق الحكيم لمشاهدة المسرح . . حتى مسرحياته
ذاتها لم يكن يراها . . وأيامها كانت تعرض له في دار الأوبرا مسرحية إيريس
ولم يكن قد شاهده . . واستبقاني الأستاذين الكبيرين في البنوار معهما حتى
نهاية العرض . . وخرجت معهما إلى ساحة المسرح . . الدكتور فوزي يردد
« دا عمل عظيم . . المهم ألا يركوك الغرور » . . بينما توفيق الحكيم يربط
على كتفي « إنت مش في حاجة لتشجيع . . المهم تحافظ على المستوى ده على
طول . . ما تقدرش تصور قد إيه أنا فرحان بيك » وقال الدكتور فوزي
إحنا كلما فرحانين بيك . . بس . . إياك والغرور » وكانت ليلة من أعظم
ليالي عمري . . فما كنت أحلم بأن يأتي الوقت الذي أكون فيه موضع إطراد
من جانب توفيق الحكيم . . ومن بعدها حتى هذه اللحظة وأنا أعمم بتقدير
الرجلين الكبيرين .

رجل ثالث .. شاهدته بعدها بيال جالس في الصفوف الأولى بالصدنة وكأنه يحاول أن يدارى نفسه من المشاهدين .. هذا الرجل كان المرحوم الدكتور عبد الرزاق السنهوري لم أعرفه في أول الأمر حتى لفت نظري إليه أحد موظفي الصالة .. وقال أن من واجبي الذهاب لتحيته .. واندفعت لأباعته .. ففطر في وجهي هادئاً باسمي قلت « سعادتك مبسوط » ؟ ويدو أنه لم يسمعي .. فكررت السؤال . فازدادت ابتسامته .. أنا أصلي بأحب المسرح .. وخصوصاً زى الى ابنته بتكتبه ده . ما تسألش عن اللي بيهاجوك دا لازم يحصل .. والذي أسعدني أن الرجل كان يعرفني دون أن أراه .. وقد عشت ألقاء في الليالي الافتتاحية لمعلم مسرحياتي التالية . وقال لى ذات مرة أنه شاهد الناس اللي فوق أكثر من سبع حملات ، وكان كلما لقيته يربت على زراعي شاكرًا أبى أهتم وأحرص على تحيته كلما رأيته في المسرح .

● آراء النقاد ●

لكن كيف كان استقبال النقاد للمسرحية من بداية عرضها ؟ وماذا قيل عنها أيامها ؟ ليسكون ركيزة لما ظل يكتب على مدى عشرين عاماً بعد ذلك ؟

كان من أول المقالات التي ظهرت بعد عرض المسرحية مباشرة . . مقال للمرحوم الدكتور محمد مندور . . بعنوان « تلميذى للشاغب » تحدث فيه عن أيام كان أستاذى في كلية الآداب . . ثم فلاه بالحديث عن الناس اللى تحت كبادرة غير مسبوقه لمسرح جديد يتناز بالمعالجة السكوميديية الراقية بقدر ما يتناز بتحميل المسرح رسالة هادفة . . ودعم المعالجة الدرامية بالفيسكر وهو شىء على

منه المسرح الخي فبلا . . كما سجل ظاهرة قوية ملحوظة على حد تعبيره . .
وهي قدرة المؤلف على استنباط الروح الشعبية وتمسكه من الحوار الشعبي
الأصيل الذي يدل على معايشة حية للبيئة . .

أما الدكتور حسين فوزي . فكتب يقول . . « وأن أحق أسمه تحت
عنوان « أديب كبير » « أن هذه المسرحية من الأدب العالي حقاً وهي لمؤلف
شاب من السهل التنبؤ له مستقبل عظيم إذا لم يركبه العرور وثابر على الاطلاع
والدراسة سواء في المكتب أو في الحياة » . .

بينما قال عباس صالح « يبدو أن المؤلف لم يتعلم بعد كيف يمسك بزمام البناء
المسرحي فقد كانت الحركة تبدو أحياناً شبه راكدة وإنما تميزت بالحوار
للصري الصادق الذي يحسنه تماماً » . .

أما الفريد فرج فقال « أن المسرحية تصوير لازمة الطبقة الوسطى وحيثما
وأنت إذا شاهدت المسرحية فستجد نفسك حيال عمل فني لو بذل الجهد
في تنقيته من كل فضول على فسكرته الأساسية لأصبح عملاً كبيراً حقاً وتصويراً
ذكياً وأميناً للطبقة الوسطى » . .

وأفصل أن أتابع سرد الآراء التي استقبلت بها الناس التي تحت في أول
ظهوره . . بدون تعيق من جاني تاركاً لآمن وحده . . أن يتكفل «أرد
على ما قبل . . كذلك أرى أنيس منصور ليساهم بدوره في نقد المسرحية . .
فقال « وادرواية ليست متماسكة والأفسكار تجري فيها حيثما اتفق . . ولولا الحشد
والخشوع افتعال المذهب لكانت رواية جيدة تعبر بحق عن إحساس المؤلف
وذكاءه . . أما أنا فأنقف إلى جوار الناس التي فوق وأبعث باعتقادي عن
مقابلة الأوهام والخرافات التي تسكن الطبق الأرضي من البيت ومن الرواية .
وعلى لسان أقد آخر هو على متولى صلاح « هي في نظري فكرة أكثر

منها مسرحية .. أو ليس فيها شبهة مسرحية معبرة مضبوطة تملأ نفس المشاهدين بالإنسانية الحية .. وليس فيها شخصيات تنبص بالحياة نبضاً قوياً محسوساً .

في حين كتب صلاح عز الدين « أن المسرحية بلا شك تمثل أملاً زاهراً لمسرح مصرى حقيقى ذلك أن نيمان عاشور يحمل في نفسه ثروة طيبة من الأفكار والأساليب المسرحية .. ويعرف كيف يرسم أعداداً كبيرة من الشخصيات الماحضة أغلبها مستوحى من الواقع الصادق القريب من النفوس .. ولكننا نأخذ عليه كرمه وسخاءه لأنه قد يضر أحياناً بقصية مسرحه » .

وكتب محمود أمين العالم « المسرحية استجابة فنية واعية لواقعنا الاجتماعى يتمق فيها المؤلف علاقتنا الاجتماعية ويتسلل إلى نسيجها الحى . ويستشعر ما فيها من صراع بين قوى وقيم اجتماعية مختلفة ثم يجسد هذا الصراع في نماذج وشخصيات صادقة وقيم منه أحداثاً ومواقف حية ويصوغ من هذا كله وعده عمل فنى على درجة كبيرة من الجودة .. أن المسرحية مهما قيل إضافة طيبة إلى تراثنا المسرحى الحديث واستجابة واعية لأحداث حياتنا الاجتماعية الجديدة . ومن مقال محمد دواره .. « تبنى المؤلف أن تكون مسرحيته كوميدياً هادفة .. ولكنها كانت كوميدياً مضحكة ليس فيها هدف لأن المؤلف أخفق في اختيار النماذج البشرية التى ترمز إلى مصر الجديدة » .

● عروض الهسوا ●

ولا سبيل إلى القول أن للمسرحية كتب عنها بعد ذلك وعلى مدى عشرين سنة تقريباً — الكثير من الآراء والأفكار .. واتهمى الاجماع فى شأنها إلى أنها البداية الأولى للحركة المسرحية الجديدة .. الخ .. الخ .. وكذلك مثلت

المسرحية على نطاق واسع . . قدمت لها العديد من جماعات وروابط الهواة و فرق المدارس والجامعات والشركات . وكان أبرز العروض التي شاهدها للمسرحية . عرضاً قدمه وأخرجه ومثل فيه دور الأستاذ رجائي . . النجم الأول للسينما حالياً . . محمود يس في بورسعيد . في مهبأ بشاطه القى . وقد بهرت أدائه للدور ولم يدهشنى أن يمال في السموات التالية ما ناله من تفوق كممثل في المسرح ثم في السينما . . وكذلك عرض قدمته فرقة التمثيل التابعة لسكايه تجارة جامعة القاهرة ، وكان هو الآخر من أمجح العروض ولا يحاربه في ذلك إلا عرض شاهده للمسرحية من سموات غير بعيدة لفرقة التمثيل انطاصة بشركة مياه القاهرة وهذه العروض وغيرها من عديد العروض التي كنت أدعى لمشاهدها كمؤلف افادتى كثيراً . . ووضعت يدى بل أنقذتنى من تقليد أى أسلوب عقيم من أساليب الكتابة المسرحية . . شائع في حياتنا الدرامية بحكم حداثتها وحبوها من أى تراث مقوم . ذلك أن حلول حيات المسرحية قبلاً من المصوص الحمية المؤامة القابلة للتمثيل والتي لا تعتمد على نوعية مواهب صاحب الجوقة ومجموعة أفراد جوقته . . وعلى الدور المقتبس الذى يعاد تفصيله على الممثل الذى سيقوم بأدائه ، بما يتمشى مع ما يسموه « اللون » الخاص به . . حاق في المسرح المصرى أسلوباً تقليدياً . الشيء الذى كان لى شرف السبق في تحطيمه لأن تعدد تبادل العرق المختلفة من المحترفين إلى الهواة لعرض المسرحية وتمثيلها بسبح وتغوق وبدون عنرات في غياب ممثلها الأول كشف لى عن القيم الفعلية للمص المكبوب بعيداً عن قيود تفرضها طاقة الفرق وإمكانيات الممثلين فيها .

أكثر من ذلك وأهم أن الأدوار المكتوبة التي أرسماها في مسرحياتى لأشخاصها كانت هي التي تتيح الفرصة بالفعل لظهور وإبداع الممثلين الموهوبين . ولذلك كانت ولا تزال مسرحياتى مرحلة بعد أخرى ، شخصياتها المرسومة

كشخصيات مسرحية أصيلة حية في حد ذاتها أو على الأصح في حد نفسها . .
بوتقة الاصطناع الأصلية لعديد من الأبطال والنجوم المسرحيين الذين قاموا بأداء
أدوار فيها بل دفعت بالمعديك منهم إلى الصعوف الأولى أو أفضلتهم على
أرائك الشهرة .

وهنا لا تفوتني الإشارة إلى سؤال هام كثيراً ما وجه إلى من عديد
المتابعين لنشاطى والدارسين المسرحي . وهو رأى الشخصى كمؤلف في
الفرق بين أداء توفيق الدقن وأداء صلاح منصور لشخصية الأستاذ رجائي في
الماشى التى تحت . ذلك أن كلاهما قام بتمثيل الدور لمدة سنوات متصلة بأن
عرض المسرحية في مختلف المواسم . ورأى يمكن أن يتركز في نظرة واحدة .
هى أن توفيق الدقن بطاقته الضخمة على الأداء العاطفى القوى الحار والإندماج
الكلى في الدور . كان بطبع الشخصية بطابع أكثر صدقاً من صلاح منصور
الذى وإن أدى الدور بمهارة وراعة إلا أنها مهارة وراعة صاحب الصنعة . .
وفي هذا الجانب وحده ، حاسب الصنعة الحرفية كان يكسب الدور حيوية
ولكنه لا يكسبه البعد الواجب الذى يعبر عن مدلول الشخصية وحققتها .

وقد يكون من اللازم قبل الاستطراد في الحديث عن مسرحي الثانية .
أن أحاول تقديم صورة ولوعامة عن الإطار الذى كان يدور فيه النشاط المسرحى
أيامذاك ، وعن حال المسرح نفسه ونوعيته التى جعلت من مسرحي الأولى
والثانية بمثابة فتح جديد أو قفزة غير منظورة للتطور بالمسرح كله . وليس فقط
بمعرفة المسرح الحر ، وبالتالى أكسبتى تاريخياً لقب رائد المسرح المعاصر وهو
لقب لم أسع إليه ولم أفسر فيه بل أنه ألصق بى الصاقاً وثاقاً كد ولا يزال يتأكد
مرحلة بعد أخرى على مدى السنوات التى تطورت فيها الحركة المسرحية نحو
مختلف المسار والاتجاهات .

● بشرة التجديد ●

وسأحاول إيضاح أصله وسببه الحقيقي ، أدت من المنطق الداني إلى قاعدة عامة في قياس تلاحق الأحيال الأدبية والعلمية ، وهو القياس الذي يصالح في الحكم على ما يفصل بين منحدرات الأحيال في التطور بالتأرجح الأدبي والفني بل والعكسي أيضاً . فكثيراً ما يثار في مختلف مراحل التطور .. موضوع سيطرة الجيل القديم على الأدب والفن وسد الطريق أمام الجيل الجديد في تقديم أو نشر أو ظهور إنتاجه .. والواقع أن هذه الظاهرة موجودة .. ولكن مرجعها أساساً لا يرد إلى موقف الجيل القديم ورغبته في التسلط الدائم وحجب الأجيال اللاحقة عنه من الظهور ، بقدر ما يمكن أن يرد إلى أوضاع المجتمع نفسه وتطوره وطروفه فلا شك أن لسكل جيل من الأجيال حاجته من الأدب والفن التي تختلف عن حاجة الجيل السابق عليه .. ولما كان كل جيل يمثل فترة أو مرحلة .. فإن ما يفرض على الجيل هو حاجة المرحلة التي يوجد فيها لتعبير جديد يظفر به صاحبه على المستوى الذي ساد قبله .. ومن أجل هذا تنهوى كالتفرشات حول النور .. كافة محاولات تقليد السابقين والسير على أنماطهم ونهجهم بل يلزم ويتحتم الأخذ عنهم والتطور عليهم لإنتاج معارض .. نابع أصلاً منهم ولكنه خارج على إبداعهم .. شكلاً ومضموناً أيضاً .. إنها عملية دياكتيكية حتمية تتميز بحيوية الفن ذاته كتميز عن الحياة في حركتها الدائرية المتعددة . التي تحمل من الحديد امتداداً للقدم وفي نفس الوقت خروجا عنه .. إن الحديد يجب أن يحمل صفات الماضي جبياً إلى جنب مع صفات الحاضر . ليجمع بينهما في صفة واحدة جديدة أخرى ، تصبح بدورها حال وجودها صفة قديمة تتطور بماضيتها وحاضرها إلى شيء جديد يجمع بينهما ولكنه خارج أو جديد يختلف متميز عنهما وهكذا على مدار التطور الفني .

ذلك كان عين ما فعلت . . فقد أخذت من الحكيم متأثراً بتناقض الدرامية بقدر ما أخذت من الريحاني . . فكان أن حاولت الجمع بين المسرح كنص مكتوب له بعض قيمته الأدبية وهذه التناقضات . . والمسرح كعرض قابل للتشكيل كما هو عند الريحاني . . ثم جئت بين الإثنين من غير وعي مقصود . . لألبي حاجة المجتمع إلى لون جديد من المسرح كان منطلق الوصول إليه . . هو طواعية الممثلة على صورة كلمة مكتوبة في الإمكان تجسيدها . . وباللغة التي تجعله مقبولا أو قادراً على التعبير عن واقع الحياة . . وهو ما كان يقتصر إليه المسرح أيامها . . فقد كان للمسرح بدور في حلقة مفرغة من المعومات والمترجمات وفي حاجة إلى تجاوز هذه المرحلة إلى مرحلة جديدة . . قوامها التأليف الدرامي الحلي الخالص . . القائم على الموهبة والمعرفة الدرامية التي تساندها قائلته للعرض الجماهيري والقدرة على التعبير عن آلام الناس وآمالهم وتطلعاتهم في الحياة . . ولهذا وقفت من البداية أذاف كل قوة عن استخدام ما سموه أيامها « اللغة عامية » في مقال « العربية الفصحى » . . لأن شرط وجود المسرح الجديد مفتقد كان يعتمد أساساً على لغة تعبير درامية تأخذ في اعتبارها الجوهرى التعبير الدامق الملاصق بالحياة الطبيعية الواقعية التي يعيشها الناس كل يوم . . فهذا أضفنا إلى ذلك موجة المد الراحفة لتيار الواقعية كاتجاه أدبي غائب . . لأننا نرى مدى الاستجابة إلى هذا اللون الجديد الذي قدمته من المسرح لتطلعات البيئة الحالية من التعبير الدرامي المفتقد . .

● الركسود المسسرحي ●

لقد كان ما جرى في المسرح خلال تلك السنوات أى عام ١٩٥٦ وما قبلها يقدم أكبر فرصة وأوسعها لظهور مسرح جديد . . يتجاوز ما كانت تقوم

فرقة الريحاني بتقديمه من تراث الريحاني وهو تراث يعتمد كلية على وجود الريحاني كمثل فـد . وما بدأت تقدمه بعض الفرق الأهلية الأخرى كإسماعيل يس . . مما يندرج تحت مواصفات مسرح الريحاني . . وهو الاختصاصات المعتادة من الكوميديا التجارية الفرنسية الخالية حتى من محاولات الريحاني وبديع خيري في تطعيمها ببعض مشاهد مشتقة من البيئة المحلية . . بينما يتنازع الجيل القديم والجيل الجديد المسرح القومي . . يحاول كل منهم تثبيت أقدامه على حساب الآخر . . ممربات ومترجمات ومؤلفات جازها التطور . . وإليك صورة خاطمة من عروض الفرقة القومية موسم ١٩٥٦-٥٥ تبين بوضوح ما كانت عليه حال المسرح أيامها . . فقد قدمت الفرقة عشر مسرحيات منها مسرحيات ليوسف وهبي . . وأربعة أخرى لقدامى الخرجين . . فتوح نشاطي وزكي طليمات والياقوت لنبيل الألفي وحمدى عيث والزرقاني . . المتصارعة للسيطرة على الفرقة . . ومن مسرحيات يوسف وهبي دماء في الصعيد وأعظم امرأة . . والأشماسح لأبن أخرجها الزرقاني . . ومقلب سكان أخرجها حمدى عيث . . وشهربار لعزیز أباطة من إخراج فتوح نشاطي ومسارحها لكثير أخرجها زكي طليمات . . ثم إيزيس لتوفيق الحكيم من إخراج نبيل الألفي وهكذا . .

❶ عضاريات التجبّانة ❷

تلك كانت حال المسرح أيام عرضت الناس التي تحت اتمنشل الحياة المسرحية انشالا تاماً من ههنا . . وتبدأ حركة مسرحية جديدة . . وفي هذه الفترة كانت وزارة الثقافة قد أسست وتولى أحمد حمروش إدارة المسرح

القومى . وأيامها وقع العدوان الثلاثى وجاء تعرفى على أحمد حروش عن طريق المسرح . دعانى إلى لقاءه فى المسرح القومى . ثم طلب إلى أن أكتب مسرحية وطنية عن العدوان ووقوعه متأثراً بنجاحى فى الداس التى تحت والمعاطيس لكننى لم أكر فى حاجة إلى مثل هذا الطلب من جانب أحمد حروش لأنى كنت بالفعل قد شرعت فى كتابة مسرحية من فصلين عن العدوان أودت إلى بها واقعة فعالية بطلها أحمد أقاربى . وهو الخبير التجارى الأستاذ عباس إبراهيم .. عدلى أو زوج شقيقة زوجتى .. كان الرجل ضابطاً احتياطياً فى الجيش استدعى للقتال بسائق اشتراكه من قبل متطوعاً فى حرب ١٩٤٨ بعلسطين . وكان يربط بنفسياته على مشارف بور سعيد فى طريق مطارها بين منطقة الجليل والجبانة واستطاع الإفلات من الهجوم المباشرة على المدينة . بعد مقاومة عنيفة .. واستقل هو ومن بقى من نصيباته قوارب الصيد عبر بحيرة المنزلة . ولكنه عاد محطماً أقرب إلى الموت منه إلى الحياة نتيجة ما عاناه من تاقى الصدمة الأولى للهجوم الغازر العاشم . الأمر الذى انتهى به إلى حالة صحية فاجعة لا يزال يعانى منها حتى اللحظة بعد طول هذه السنين . . قضيت معه لىالى عديدة وهو يعالج فى المستشفىسكرى . وفى لحظات الصحو والتنبه كان يروى لما الأحداث الرهيبة التى عايشها لىال ثلاث متصلة مختلفة فى داخل جبانة بور سعيد حتى استطاع الإفلات إلى قوارب النجاة على بحيرة المنزلة . ومنه استلهمت مسرحيتى « عذابت الجبانة » .

كانت للمسرحية على مستوى فى معقول رغم أنى كتبته فى خمس لىال متصلة . راعيت فيها الجانب السكوميدي كأساس وخرحت المسرحية نصاً من جرثون يستغرق عرضهم ما يعادل عرض فصلين وبالتالى تأكل السمرة التى كان حروش قد خصص لها ثلاث مسرحيات قصيرة من ذات الفصل الواحد وعهد

الرؤية الواسعة العريضة للواقع الحى الذى أتفاعل معه . بحيث إذا فضحت وتبلورت هذه الرؤية وجدتفى مدفوعاً إلى تسخيرها . . أو على الأحرى نقىها بفصل موهبتى وبدفع من حاجتى الذاتية المحضة إلى التعبير عن هذه الرؤية ونقيا إلى الصورة الدرامية المجسمة التى اسميها المسرح . لكن عدايت الحياة جاءت عن غير استئناسهم لرؤية بعيدة الغور فى الحاضر وممتدة إلى إبعاد مستقبلية . . وأثارها أفعال مباشرة . . ومع ذلك فإنها لم تخلو من نفس طابعى فى الكتابة . وهو الارتكان على رسم الشخصيات كأساس لتعريك الحدث فى داخل بوتقة الانصهار والتفاعل الذى يطور البناء الدرامى تطوراً ديناميكياً باطفاً . ومن أجل ذلك تميزت المسرحية بالشخصيات الحية . وبالسخرية اللاذعة . . وعذب عليها طابع الفكاهة العميقة بحيث استنارت بعض النقاد كنهم شاذ عن إيقاع المناسبة وحديثها مع أنها كانت فى الصميم من واقع الإحساس الشعبى والروح المصرية الأكيذة . ورغم نجاح المسرحية ونيلها للجائزة الأولى بين المسرحيات التى كتبت عن العدوان الثلاثى . إلا أنها لم تقذفى أنا نفسى كعمل درامى يمكن أن يقف على مستوى واحد مع رصيدى السابق من الأعمال . ذلك أبى لم أرتع إحبا كنتسجيل مباشر لاصق لمناسبة واقعة . وقد كان لذلك كافات أثره اللاحق على فى الكتابة للمسرح بعد ذلك . . ورغم اهتمامى بما يمكن أن أسميه التأريخ الدرامى لمراحل التطور الاجتماعى . . واستكشاف الرؤية المستقبلية من خلال العلاقات الاجتماعية المتجددة . . فإننى تعقدت تماماً من كتابة ما أسميه مسرح المناسبة . ولهذا عجزت تماماً عن الكتابة عن نكسة ٦٧ بقدر ما أشعر بالعجز حالياً عن الكتابة عن معارك أكتوبر ٧٣ . وتلك قضية هامة من القضايا التى لا بد أن يقف عندها كل كاتب . . لأن أدب المناسبات . من أخطر ألوان الأدب التى تواجه به موهبة الكاتب سيما الكاتب الملتزم المخلص لواقع العصر الذى يعيشه .

أما القضية الثانية البارزة التي واجهتني في هذه المسرحية فتأتى من حاسب الإخراج نفسه . فقد كانت هذه هي المرة الأولى التي اشترك فيها مع مخرج مثل نبيل الأنلى يركز على الناحية الجمالية كأساس في إبرازها لما يقوم بإخراجه من مسرحيات . أن نبيل الأنلى من أكثر المخرجين حفاوة بالنص الذى يخرج من أفضاهم احتراماً لكلمة المؤلف . لهذا كان حريصاً كل الحرص على النص كما قلت من فصلين لا من فصل واحد . ولكن حموش أوروبما أحد آخر غيره .. رأى أن يقدم العرض على أساس ثلاث مسرحيات من فصل واحد . وكانت المسرحية الثانية التى ستقدم للزميل الصديق العريد فرج .. . وهى من فصل واحد .. ودار البحث عن مسرحية ثالثة حتى أمكن العثور عليها . واقتضى الأمر والحال كذلك أن اختصر مسرحيتي من فصلين لفصل واحد حتى تتمتع ألوان السهرة المطلوبة .

كان نبيل قد أعد مشروع الإخراج وخطط للديكور والإضاءة والمواقف الموسيقية بحيث أحاط النص بهالة مبهرمة .. فجاءت عملية الاختصار أكثر وقعا عنده . وأوقفنا البروفات واشترك مع نبيل في عملية الحذف ولما لم نحصر المشاهد وإنما اختصرنا الكثير من عبارات الحوار ووصلنا إلى حل موفق بحق فاصل إظلام بين الفصلين . بحيث تبدو المسرحية وكأنها من فصل واحد ويستغرق عرضها ربع ساعة أقل من المدة المحددة سابقاً . ونحجت المسكرة إذا أمكن المحافظة على الشخصيات كما رسمتها .

وأصبح إيقاع العرض أسرع بحيث أرز الخائب الكوميدي في داخل ما أبدعه نبيل من إضاءات وديكور وموسيقى . المهم أن الاستحمام كان كاملاً وتماً بينى وبين نبيل حتى أتى حين ألقت مسرحيتي الثانية للمسرح القومى .. . وهى الداس الى فوق .. صممت على أن يقوم نبيل بإخراجها بسبب سيطر

وهام .. هو حرص نبيل على كل كلمة تقال من كلام النص . لكننى ووجهت أيامها معارضة الكثيرين بحجة أن نبيل مخرج جمالى أكثر منه مخرج كوميدى . وقد يكون من أنسب ما يكتب بعد ذلك أن أخلص المسرحية وموضوعها إذ أنه لم يقدر لها أن تنشر كنص حتى الآن .

بدور موضوع المسرحية فى منطقة الجبانات التى نزل فيها جنود الاستعمار بمظلاتهم وفى حوش أحد المقابر . حيث نرى عهد العزيز وصلاح من متطوعى الحرس الوطنى وقد دخلا يحميان بالجبانة فى الظلام ولا يلبث عم « أحمد » خفير الجبانة أن يخرج عليهما من غرفة داخل الحوش فيظنانه غفرياً ولكنه بطمأنينة بأنه الخفير الذى يقيم مع أسرته فى المقبرة . وتخرج زوجته وأولاده على أصواتهم ويبدو الجوع على الأطفال بعد أن ظلوا أياماً يتبعون بالحيز الجاف والملح داخل الجبانة . ويدرك عم أحمد أن الشابين من جنود الحرس الوطنى .. فيتفق معهما على طريقة لمقاومة العدو إذا هاجم جهاتهم . وفى ذلك الوقت يسمع طرق على الباب ويستعد كل منهم لإطلاق النار ولكنهم يجدونها صفية بنت عم أحمد وقد جاءت لتمهد لأسرتها طريق الفرار إلى مكان آخر . ولكن الأب يرفض بشدة ويقول أنه يفضل أن يقوم العدو وهو فى أرضه . ويحاول عهد العزيز المرح فى أوقات الشدة أن يحصن الباب بالزير والمدفع وحبل المسيل كطريقة من طرق اختراعاته الكثيرة المضحكة وفى هذا الوقت يدخل عبد المنعم زوج صفية وهو الآخر جندي فى الحرس الوطنى ويعترف على زميليه ويروى لهما آخر أخبار المقاومة فيقول أن الأعداء عادوا إلى التحصين فى المطار حتى يصل أسطولهم البحرى . ويحاول عبد المنعم أن يحمل عم أحمد على مفارقة المكان معهم ولكنه يصمم على البقاء ويعرض عهد العزيز أن يبقى معه . ولكن عم أحمد يقنعه بأن له هدف فى بقائه وحده .. ويخرج الجميع إلا هو

بعد أن ينفقوا على حطة المقاومة تكون الجبانة مركزها .

وفي المشهد الثاني . رى عم أحمد الذى كان يدعى إذا فاجأته قوات الأعداء أنه أعمى وكسيع يتحدث مع عبد العزيز عن الموقف وهما يقتشان ملابس أحد الجنود الفرنسيين الذين تمكوا من قتلهم ليلة أمس . فيجدان عبة صغيرة يتصحح أنها جهاز راديو وأصبعاً آخر لا يعرفان ماهو فيلقياها جانباً . ويحاول عبد المربز كمادته فى المرح أن يدير الراديو بينما يسأل عم أحمد عما حدث عندما كان يجرى مع زملائه فى الجبانة وهم يعملون جثة الجندى الفرنسى فيخبره بأن الانجيز حضروا إليه مع عادل المترحم المصرى المنضم إلى المقاومة والذي يوم الأعداء أنه يعمل معهم . وحين سألوه عن الأصوات التى يسمعونها تذبعت كل ليلة قال لهم أنها أصوات عفاريت الجبانة تخرج ليلاً من القبور فبث بذلك فى نفوسهم الرعب . ونفهم من سياق العرض أن مسألة عفاريت الجبانة التى تطارد الأعداء قد انتشرت وعمدتها الكثيرون .

وتنتهى المسرحية بمفاجأة العدو لعادل وعم أحمد وعبد العزيز والراديو فى أيديهم يدور على محطة مصر . ويتضح أن الأصبع النحاس الذى أنقوه جانباً كان جهاز الارسل والاستقبال . . وأنه أرشد الأعداء إلى مكانهم . وتدور معركة بين الجنود للمعتدين وبين الرجال الثلاثة يسقط فيها عبد العزيز شهيداً وهو يصبح مبعهاً زملاء له كانوا قادمين إلى الجبانة . وفى هذه الحالة يدخل زميله صلاح بمدفعة الرشاش وبصوبه إلى قلب الجندى الذى قتل عبد العزيز بينما يحتطف عادل مسدسه ويطلقه على آخر . ويفر الباقيون فيقتلهم صلاح ويهرعهم ثم يعود ليبيكى صديقه الشهيد بدموع حارة ويرثيه رثاء أليماً . وبذا تنتهى المسرحية بمقبرة عفاريت الجبانة الباسلة بشياطين الجلو المعتدين . .

● صيغ النص ●

والنص كان مليئاً بانفسكاهة والحركة . . تتنزع فيه الكوميديا بمواقف تراجيدية هي التي تكون المذرة الأولى التي كانت من مقومات أعمال المسرحية بعد ذلك والتي لم تظهر بصورة متكاملة إلا في عيلة الدوعري . ولما كان قبل الانتقال إلى الناس إلى فوق يهمني أن أسجل بعض من الآراء التي أثيرت حول عفاريت الجبابة . من ذلك ما كتبه رشدي صالح حين شاهد العرض . وكان على معرفة كاملة بحكم صداقتنا القوية بالبطل الذي استلمت منه أحداث النص وهو عدلي الأستاذ عباس إبراهيم .

قال الأخ رشدي صالح كان بطل رواية عفاريت الجبابة يجلس بجوارى مرتدياً ملابسه العسكرية ويسهر لأول مرة بعد أن شفى من الهزة العصبية التي حدثت له في المعركة . وعندما انتهت الرواية سأله ..

— ما رأيك ؟ ..

قال ..

— عمل جيد . . وإن كان المؤلف تدخل في بعض الحوادث . .

ولما كان رواية عفاريت الجبابة فيها مقدرة على خاق المواقف المسرحية . وفيها جهد طيب . لكن من حق المؤلف أن أقارنها بأعماله التي قرأتها وبروايته الأولى التي شاهدها منذ عام . لقد آلمني أنه صور بعض المتطوعين بصورة هزلية . وجماعهم يصعدون المدفع المقدس الذي اشترك في ضرب الأعداء . . في فتحة " زير " .

وجاء الرأي الآخر على لسان محمد دوار و هو كاتب تمود على مهاجرة

مسرحيان من البداية لكتبه خرج على مالوف عادته هذه المرة فقال . .

أشهد أن المؤلف والمخرج تعاونوا في إخراج وتقديم لوحة مسرحية إنسانية نابضة بالحياة تخضع لأسلم قواعد الفن المسرحي المثالي . وكان مهان عاشور في هذه المسرحية مؤمناً مسرحياً حقيقياً لأن المسرحية فنية وعرفه وكان متوقفاً في اختيار اخو الذي أدار فيه حوادثه كما كان أستاذاً في رسم شخصياته وتلوينها وفي وضع ما دار على ألسنتهم من حوار يتمشى مع الطبيعة البشرية واعترف له بأنه محب في إضحاكنا ضحكات صادرة من أحماق القلوب كما نلجج في سمنا على الهكاه في نهاية المسرحية بموقف إنساني طيب لا مبالغة فيه .

❁ التاريخ الاجتماعي ❁

كانت الأرضية التي امتزجت عليه موضوع مسرحيتي الأولى المهاديس حياتنا الاجتماعية في فترة الحرب العالمية الثانية وما بعدها . وكانت المسرحية بعض المطر عن موضوعها الظاهري تتصدى للتعبير عن حقيقة موضوعية رئيسية هي بداية ظهور طبقة طغينية جديدة من أثرياء الحرب . طبقة تتقدم صاعدة على اكتاف الجموع الشعبية مع أنها مبهتة منها لحاق تسكوين طبقي مغاير للتسكوين الرأسمالي الذي لم يلقه الرسوخ وتعرته التعاور ليطوى في ظلال الإنقطاع ويحطم منه . وذلك ما يمثله تماماً الحاج أبو المال صاحب البقالة . . والعلاقات الاجتماعية المتجددة التي يحققها وجوده . . وتلخصت رؤيتي في أن هذه الطبقة الوسيطة من تجار السوق السوداء والسامرة والمرششين الخ . . أي ما يمكن أن نسميه الرأسمالية التجارية . رأسمالية الاستهلاك . . . سيكون لها شأنها في بناء التطور المقبل لحياتنا الاجتماعية إن لم تكبح حاحها القوى الشعبية أو تضعف من وجوده رأسمالية إنتاجية واعية .

أما اللباس الى تحت فيها كانت تفترض أرسية المرحلة اللاحقة على ذلك المرحلة المتأججة التي تلت حقبة الحرب العالمية الثانية وامتدت بعدها بداية التحرك الثورى الذى مهد وأبنت ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ . إنها مرحلة التصارب الطبقي العميق الذى بات يحرك المجتمع من أعوار السفل فجمع بين العمال والمثقفين فى بوتقة الانصهار مع العلول الانتخابية من الإقطاع القديم المنحدر والطبقات الشعبية المأجزة . وهذا ما يصوره بانفعل السكان الى تحت فى يدرون الست مهيبة . أما رؤيتى لهذه المرحلة فقد تركرت فى محاولة تبين الخطوط الثورية الحقيقية التى تدفع الجماعات إلى التفكير فى مستقبلها ونشدها الحياة الجديدة أفضل كأساس لتطالعها المستقبل .

معنى هذا أبى كنت أقوم بتاريخ التطور الاجتماعى . . أرسده وأسجله وأرسم خطوط مساره أو متجه نحو العد . . ولكن بعد سنوات من ظموره وتبلوره . . وقد جاءت مسرحيتى الناس الى فوق تقة هذا التيار الذى لم أحطط له وإنما وقعت عليه موهبتى الدرامية الصادرة عن وعى اجتماعى كان ولا يزال يعانى عليها دائماً صفة الالتزام . وقد كان أكثر من أدرك ذلك بين عشرات القاد الذين تصدوا لنقد مسرحياتى . باحث خير معروف سجل هذه الحقيقة فى مقال عابر بمجلة المسرح عام ١٩٦٦ وهو يتابع نوعية المسرح الذى أكتبه والغريب أبى حتى الآن لم ألتق بهذا الناقد . ولا أدري لماذا انقطع عن الكتابة حتى كان يغيبى عن عشرات بل مئات من « المتساقدين الأدياء » .

يقول صاحب الدراسة وهو السيد حسن عيد الذى عنون دراسته بأها بحث عن المسرح المصرى فناً ووظيفاً .

وتعان عاشور واكسب بإنتاجه المسرحى الثورة المصرية منذ ملامتها الأولى

عام ١٩٥٥ وتطور معها في مفهومه الثوري الاشتراكي في حط متصل مضطرب .
ويخيل إلى أنه يسير في إنتاجه المسرحي وفق مخطط مدروس يصمه لمرحلة من
المراحل ويشقه من القيم والمعايير التي حصنها بثقافته . ولذلك يعتبر مؤلفاً
ملتزماً التزاماً كاملاً ،

والحقيقة أنني لم أكن أحطط لشيء . وإنما كانت موهبتي الواعية عن
غير وعي مني هي التي تستوعب المراحل فإذا أصبحت جوانب الرؤية . . . دفعتني
إلى تسخيرهم . وذلك بالفعل ما حدث باندسبة مسرحيتي الناس إلى فوق . فقد
شرعت في كتابتها على أثر انتهائي من الناس التي نمت مباشرة . . وفي صفاء
ووضوح وتمكن لا يعرف التوقف . . وأن استعرتني عالماً كاملاً . فقد
كان من الواضح أن رؤية الواقع بمسند الناس التي تحت جارات متأخرة لإزاء
ما حدث أو طرأ من تطور على الحياة الواقعية للمجتمع . بمعنى — أن الضربة
السياسية الماحقة التي وحمتها ثورة ١٩٥٢ إلى النظام الملكي والإقطاع بصدور
قوانين الإصلاح الزراعي أدت إلى إهيار معاشي ووضع طبقي بكامله . . وضع
كان قد استنفذ بالفعل أسباب وجوده . . فما شرعت في كتابة الناس إلى
فوق . متفاعلاً مع هذا الواقع كان ما حدث وكأني بتحقيق كل ما كان
يمكن أن أعالجه في حقبة الثورة منذ كتابته الناس إلى تحت . . وهو انطلاق
الجاهل الشعبي إلى التطلع لحياة أفضل . كنت سأحاول الدعوة إلى القضاء على
الإقطاع بوصفه النظام الخائل دون أي تطور . فإذا بالإقطاع وقد تحطم مقادراً
وكأني عاجز من العطين . وهكذا شرعت في كتابة الناس إلى فوق على أرض
ممهدة . . فخرجت فيها . . أو خرجت هي بي إلى غير المعتاد قبلاً . . وهو
المعالجة الدرامية لموضوعها . وعلى العكس أخذت من الواقع وضماً ناصعاً
تمت معالجته وأصبحت الرؤية فيه واضحة . وتمثل هذا الوضع في إهيار الباشا
ومن حوله وتنسكركم البكل له بسقوط النظام الذي أوجده . . وهو سقوط

كان يمكن أن يستطيل رغم أقوله وحتمية انهياره لولا توريع الأرض وإصدار
قوانين الإصلاح الزراعي والقضاء على رأس الإقطاع . . وهو النظام المسمى .
الشيء البارز الواضح الذي عقيت بمعالجته . هي القبول الانتهازية المرتبطة
بالإقطاع . والتي أخذت تزحف نحو الكيان الاجتماعي القائم طبق الطبقة
الجديدة المتولدة عن الإقطاع لتمتد راحته إلى السيطرة والمهيمنة الطبقة على مدار
المستقبل . وهكذا كانت شخصية خليل بك شقيق الباشا في الناس التي فوق
هي المحصلة الأكيدة للرحمة المتطورة التي أحاطت بثورة يوليو ١٩٥٢ . .
وظلت تلفت بها لتبرز مع إقرار القوانين الاشتراكية بعدها بسنوات . .
ولتكون هي الطبقة التي داست عيلة الدوغري ودكتها دكا عام ١٩٦٢
وما بعده وراحت تسيطر لتفقد التطور إلى نسكة ١٩٦٧ وهي نفس الطبقة
التي سمعت ولا تزال تسعى إلى هدم المكاسب الاشتراكية حتى بعد أكتوبر
سنة ١٩٧٣ بل وفي ظله الباهر لما خليل بك في الناس التي فوق إلا الصورة
اباكرة لنادر بك في بلاد بره عام ١٩٦٦ . وما نادر بك إلا الصورة الباكرة
للطبقة الطبقية طبقة الوسطاء والمرتشين وتجار السوق السوداء من الذين باتوا
يكونون الرأسمالية التجارية المتعككة والموجهة المجتمع الاستهلاكي القائم .

● النشأ التي فنوق ●

والحق أنني لم أشعر بلذة الكتابة ومتعتها إلا في الناس التي فوق . فهي
كوميديا صافية دقيقة النسيج . كانت معانتي فيها معاناة لذينة شيقة حتى أنني
من شدة متعني بها . كنت وأنا أكتبها في راحة نفسية تامة إلى درجة جعلتني
أستمع بكل سطورها حتى حفظت حوارها عن ظهر قلب . كانت

في الواقع محالا ومرتباً خصيصاً لجلاء موميتي في التمكن من هذا اللون من الكوميديا الرقيقة الريفية التي تجعل مؤلفها وهو يكتبها يراها أمام عينيه مجسدة وكأنها أخرجت ونحمت بالفعل . ولهذا فأكاد الصديق أحمد حمروش يعطانيها على إقبال موسم ١٩٥٧ حتى وجدتها جاهزة بين يديه . وكان طبيعياً أن تأخذ المسرحية مكانها كمسرحية الافتتاح لموسم المسرح القومي .

وكل الذين قرأوا الناس الى فوق قبل تقديمها على خشبة المسرح أجزموا بنجاحها الأكيد . . . ولكنهم وضعوها في مكانة ذميمة ومرتبعة درامية أقل وأدنى من الناس التي تحت مع أن العكس كان صحيحاً في تقديري . ولعل الناقد الوحيد الذي أدرك قيمة هذه المسرحية هو الصديق أحمد عباس صابح . ولهذا أطلق على أيامها رغم اتهامه لي بالسذاجة أحياناً . . « بأبني التميز » الخنص لنشيكوف » . أما الأخ أحمد حمروش فقد أخذ المسرحية من جيب نجاحها المرتقب كنص كوميدي وكهاهي قوى يحمل مصوناً اجتماعياً مكمل للباس الذي تحت . ولهذا كان شديد الحس في احتصانه للنص إلى درجة أنه ضمن بإحراجها إلا على من يثق به . وكان الفنان المرحوم سعيد أبو بكر أياً ما هو أثيرة المفضل وموضع ثقته الكوميدي . وأعترف أنني لم أوافق على ذلك الاختيار . . من ناحية لأن سعيد أبو بكر لم يكن مخرجاً ولم يسبق له الإخراج على حد معرفتي به . . ومن الناحية الأخرى لأن المسرحية تحتاج إلى تفسير ربما كان بعيداً عن إطار تمكيره . وظل أحمد حمروش يقنعني بحجج عديدة كان أهمها . أن أحداً لن يستطيع إراز الكوميديا الداعمة التي يحملها النص غير سعيد وأنه يرى في سعيد الضمان الوحيد لما اشتراطه دائماً بالنسبة لمسرحياتي وهو عدم تغيير لفظ منها بواسطة المخرج إلا بمعرفتي . أضف إلى ذلك أن المخرجان اللذان أخرجا المصطيس والناس التي تحت لم يعرف عنها أن أحدها

كان مخرجاً . فلا إبراهيم سكر كان قد سبق أن أخرج قبل المعاطيس . .
ولا كال ياسين سبق له أن أخرج قبل الناس التي تحت . ولم يقتضى مطلق
الأخ حروش بقدر ما أقنعنى ثقتى فى النص الذى أكتبته وهى فناعة لازمتنى
حتى اللحظة . . لأن طريقتى فى التأليف ذاتها وأسلوبى فى الكتابة المسرح . .
لم تكن تحتاج لأكثر من الأمانة فى تمحييد النص بالاعتماد على الشخصية
للرسومة والكلمة التى تقولها . فما دامت تؤدى بصدق كما هى فى النص . .
فليس يهمنى بعد ذلك العناصر الإضافية الأخرى التى تتناول العرض . . وهى
الديكور والإضاءة والموسيقى وملابس الممثلين الخ . . لأن مسرحى يقوم على
الكلمة والمثل .

● مضارعة المخرجين ●

ولم أتردد فى قبول إخراج سعيد أبو بكر المسرحية إلا أياماً معدودة .
راجعت فيها الكثير من الاعتبارات التى رسبت فى واقعى وتقديرى دائماً
بالنسبة لاسكل مسرحية أكتبها . وجاء إخراج سعيد أبو بكر المسرحية بعد
ذلك ليؤكد كدها . وذلك الاعتبارات تركز فى أن نصوص مسرحياتى كما هى
على الورق نصوص مجسمة تجسماً درامياً لا يمكن أن يكون المخرج فيها دور
أبعد من نقلها على خشبة المسرح لتعرض أمام الجمهور . أما حين يتدخل المخرج
بصورة أو بأخرى . فإن النص الذى أكتبه يفقد الكثير لا من معناه ولا من
مبناه فحسب . . واسكن الكثير من حيويته فى العرض كمن كتب ليمثل
ويلعب فيه الجمهور والمشاهد دوره التقليدى كحائط رابع . ذلك ما كشف
لى عنه الخلاف فى إخراج الناس التى فوق . وما جعلنى دائماً وفى كافة المراحل

بعد ذلك أنشئت بحتمية التمسك الحرفي بالنص الذى أكتفه وعدم السماح لأى مخرج بأن يعبر بمفهومه عليه . وهذا انبعث الخلاف الدائم بين جميع المخرجين الذين أخرجوا إلى النصوصى الثانية . حتى جاءت مواسم كمت آبادى فيها صلاحاً بأن أقوم بإخراج مسرحياتى بنفسى . خصوصاً بعد أن أثبتت التجربة المصيبة . إن أدنى محاولة من أى مخرج لإفهام نفسه على نصوصى بوسيلة أو بأخرى . كانت تؤثر على كافة أبعاده الدرامية والعنصرية والفكرية . وهى الأهم عندى بالفعل . لأننى لا أقدم فى مسرحياتى مشاهد مسلية للاضحاك وإنما مشاهد حية لتقديم أفكار حية لا انفصام بينها وبين حياة الناس وتطور المجتمع الذى يعيشون فيه . كان الأمر يحتاج دائماً ولا يزال يحتاج بالنسبة لمسرحياتى أن يقوم بإخراجها من يؤمن بنفس أفكارى ومبادئى وحقيقتى الرؤية السكائفة التى يبشر أو يدعو إليها النص . أما من ناحية الصنعة الإخراجية نفسها فلم تكن نصوصى تحتاج إليها إلا فى حدود تقبل الجمهور . أعنى عرصتها حسب قواعد العرض الدرامى العادى الذى يستند أصلاً وأساساً إلى السكامة المكتوبة والممثل الذى يجسدها . والأمثلة كثيرة لعمل أقرها قابلية للتدليل مسرحيتى عيلة الدوغرى وبلاد بره وكلاهما من النصوص التى تنتمى إلى الفأربج الاجتماعى الواسع العريض فى رصد التطور . فقد نجحت الدوغرى كما لم تنجح بلاد بره لأن الصديق عبد الرحيم الزرقانى لم يتدخل بأى تفسير مخالف لما يطق منها النص فى كل كلمة من حوار فيه . بينما اهتز النص فى بلاد بره لأنه حاول أن يفرض بعض صنفته الإخراجية على أكثر من مشهد فيها مستوحياً الاتجاهات الإخراجية الجديدة التى كانت قد بدأت تسيطر على بقية العروض أيامها كالتجريدية والتعبيرية والرمزية الخ

ولقد حاول الزرقانى قدر جهده وارتكباناً على تجاربه أن يصور

الشخصيات المرسومة بممثلين لا تسعفهم طاقاتهم الفنية على أداء أدوارها ،
وتلك قصية هامة وجوهرية . ، قصية اختيار الممثلين للأدوار التي يقومون بها
وكانت هي بالفعل عصب الالتقاء بيني وبين سعيد أبو بكر في إخراج الداس
إلى فوق .

● حمروش والمسرح ●

لم أكن أعرف حمروش من قبل توليه المسرح القومي إلا بكتابانه في مجلة
التحرير . فلما وقع المدوان عام ٥٦ وكنت عذريت الجبابة بدأت أتصق
بحمروش وبالمسرح القومي . وتمت بيتنا صداقة قوية . كان منشأها إحلاص
حمروش للمسرح ورابطة القرى في الفسكرييس . ولحق أن الرجل كان يحب
المسرح حباً ملائك عليه نفسه وجعل كافة الماملين فيه ومعه يبادلونه نفس الود .
وهذا ما جعلني أثق فيه من البداية . فلما عهد الداس إلى فوق سعيد أبو بكر
كان من اللباقة بحيث جأ إلى الإقناع . . ولم يشبث تشبثاً كاملاً . سعيد
كل ما في الأمر أنه طلب إلى أن أسمح له بإعطاء نسخة من النص لسعيد . وهنا
يحضرنى تقيد قويم اسمه حمروش لأول مرة . فمضت تحرير المقدم معي عن
المسرحية طالبني بالموافقة على أن يحصم منه المبلغ اللازم لطبع عشرين نسخة
على الرونيو . بحيث تكفي للتوزيع على جميع الممثلين القائمين بالأدوار
في المسرحية بعد اختيارهم ، فلا يكتفى الممثل بقراءة أو حفظ دوره فقط بل
يقرأ النص كاملاً ويدرس دوره بين الأدوار التي يقوم بها زملاءه ، ومن
المؤسف أن هذا التقليد لم يستمر العمل به .

وبعد إلى إخراج الداس إلى فوق . والذي يبدو أن سعيد أبو بكر كان

قد قرأ النص قبل أن يعمد إليه به محروش . وكان قد رسم بالفعل طريقة إخراج له . بدليل أنه اتصل بي بعد يوم واحد ، وراح يطرى ما فيه من مواقف وشخصيات لم يسبق أن قدمت على المسرح المصرى على حد معاصرتة له . ثم التعمينا للاتفاق . وجاءنى بالنص الذى كان معه . . . وراح يقالب الصفحات ليحاول التدليل على أنه لم يختصر منه مشهد وإنما بعض السطور وبعض المواقف الصعبة التى تؤثر على وضع الكوميديا عند العرض . فاستشاط غضبي من أول لحظة . . . ولكنه رجائى أن أصبر حتى يشرح لى رأيه . . . وكان يتلخص فى أن الكوميديا كفن والمسرح أصلا كفن . . . قوامه التركيز . . . خاصة فى الكوميديا . وهو يرى أبى أستعارد مع حوارى الجليل إلى ما يخرج أحيانا عن صميم الحدث . . . ولذلك يرى أن بضائع من نجاحها باختصار بعض أجزاء من الحوار . . . خاصة تلك التى ألقا فيها إلى بعض فقرات لشرح رأى . وراح يقرأ لى بعض الأمثلة ويدلل على راحة الاختصارات التى أجراها مؤكدا أنه لن يضيف من عنده كلمة واحدة . لأن النص غنى ولأنه لا يمكن أن يتصور من يستطيع كتابة حوار على مستوى حوارى . . . الخ .

كان سعيد يحاول أن يبدى اللباقة . ولكن لأنه صاحب شخصية تافهة مثلى . فلم يستطع أن يخفى عى ما قرره بالنسبة لاختصار بعض المواقف بفيضة تسخين المواقف الحامية الأخرى . وهنا وجدتني أقف محتجاً وأنصرف عنه بأسلوب غاصب لا يتفق مع طبيعتى ولا بسمحييت لمحاولاته اللدقة فى إقناعى لى أستمع حتى النهاية لفكرته . . . مقسماً لى إذا لم أوافق عليها فسيدسحب من تلقاء نفسه ولن يخرج النص . ولم يطل الجدل يوماً . فقد كانت الماس إلى فوق قطعة عزيزة غالية من عصارة فكرى ووجدانى وموهبتى . . . وحاول محروش أن يقنعى بوجهة نظر سعيد ولكنى أبى وطالبتة إما بتحديد مخرج

آخر أو أسحب المسرحية . وتوسط الدكتور مندور محاولا إقناعي . وكانت حجته أن المسرحية ستحتاج مهما أدخل عليها أو حذف منها لأنها نص مسرحي يتوفر له كافة شروط النجاح . وطالت القطيعة بيني وبين حمروش لعدة أيام ثم اتصل بي سعيد أبو بكر مبدياً أنه عدل شيئاً عن أى تدخل فى النص ويريد أن يظلمنى على من احتارهم لتمثيل الأدوار . ورحمت بالخطوة . وقد كان يهمنى بالفعل أن يتحدد الـ « كاست » قبل الشروع فى الإخراج حتى لا يحدث ما يحدث دائماً . . . وهو اختيار الممثل ثم تعديل الدور على حسب موهبته . . لا على حسب ما هو مرسوم لشخصيته فى النص . وتلك قضية أخرى من القضايا الشائكة التى ورثها المسرح من عهود العرق المسرحية التجارية . أيام الرخى ويوسف وهبى والكسار . إذا كانت الشخصيات ترسم على مقياس الممثلين الذين سيقومون بأداء أدوارها أو تعدل أسماء البروفات لتلائم الممثلين الذين سيقومون بتمثيلها . . الشيء الذى أحرص على تلافيه دائماً . ولا يتفق بحال مع طبيعة أسلوبى فى كتاباتى المسرحية التى تعتمد كلية على رسم الشخصيات والتى لا وجود فيها للبطل الكاسح المسيطر الذى يعرّد بالبطولة . .

● توزيع الأدوار ●

جاء توزيع سعيد أبو بكر للأدوار موقفاً ومبهماً لدرجة أننى لم أستطع مقاومة إعجابى به بقسوته . . ذلك أنه عرف كيف يوفق بين تجربته السكومية وشخصيات النص الرسومة . . وأتاح له النظام الذى وضعه حمروش للمعرفة فرصة الاختيار بحرية سيما ولم يكن لدى الفرقة أى نص آخر يعادل فى قيمته

نصر الناس الى فوق ولكن سعيد رحمه الله حاول الارتكان على توفيقه في اختيار الـ «الكاتب» ليعود إلى إقناعه لنظرته التي تحتم الاختصار في بعض المشاهد . . وذلك ربما بروح الموظف لا بروح الفنان . أن الدكتور على الراعي مدير عام الفنون المسرحية والموسيقى . . وهو يعرف مدى صداقتي الجميمة له . . قرأ النص ويرى أنني كؤاف . . يجب أن أسلم إلى حد معقول بما يراه المخرج ما دام لن يخل بالنص . خاصة وأني لست من رحالات المسرح مثله . . بل إنني أديب صاحب نص . . بينما هو المخرج صاحب العرض . . تلك نظرية كان لها أثرها وأهميتها في تطور الحركة المسرحية بعد ذلك لأنها خلقت الفرصة أمام المخرجين ليعملوا راية الدعوة الموجهة . . إلى أن المخرج صاحب العرض . . وبالتالي فمن حقه أن يتدخل في النص الأمر الذي نزل به أليف المسرحي إلى مرتبة التبعية الملاحج . أما أنا فقد رفضت ذلك رفضاً قاطعاً . لأنني أعتبر نفسي ومن واقع تجاربي السابقة . . كاتب لا تنقصه الدراية بالأغوار البعيدة للمسرح برغم شأني الأدبية خارجه . ذلك أن العبارة في حالة الكاتب بالذات ليست بالنشأة والعيش داخل المسرح كدار عرض أو كؤسسة درامية فنية . . ولكن العبارة تكون بموهبة الكاتب نفسه ومدى تمسكه من أسطر قواعد العرض الدرامي . وهي قاعدة التعبير المباشر اللاصق بجمهور الصالة وتحطيم ما بين الممثل والمتفرج من فراغ بحيث يلقى ما يسمى بالخائط الرابع . لأن الكاتب وخاصة الذي يكتب مسرحاً واقعياً . . ما دام يصدق الواقع فلا بد وأن يصدقه الواقع على صورة مباشرة تتجلى في تجارب جمهوره . وهو تجارب أساسه الإقناع الدرامي وخلاصته أن يرى الجمهور فيما يشاهد ما يمكن حدوثه بالفعل في حياته . وما يستحيل استبعاد وجوده من واقع هذه الحياة .

والى أعود إلى هذه النقطة مرة أخرى بل مرات فيما أسجله من تطورات الحياة المسرحية بعد ذلك . .

لكن المهم أنى رفضت قبول مزاعم سعيد أبو بكر عن فسكرة الراعى لأن الراعى كان ينظر إلى المؤلفات المحمية نظرة متعالية . وظللت على شئى بحتمية عدم الاقتراب من أى كلمة أو حتى حرف فى النص . وعلى هذا الأساس بدأ عروض المسرحية بمدى توزيع الساحة منها على كافة الممثلين المشتركين فيها وقد دعانى سعيد أبو بكر للبروفة الأولى بـرجاء أن أقرأ أنا نفس الممثلين نص المسرحية بالكامل . ثم أناقشهم فيها موضعاً ووجهة نظرى . وكانت هذه بادرة طيبة وتقليد حميد سيما وأن معرفتى بأغلبهم كانت لا تزال ضعيفة . فهناك الممثلين الشقيقتين الكبيرتين الرحومين فؤاد شفيق وحسين رياض . . ثم هناك سناء جميل ونور الدمرداش . أما الباقين فقد كنت أعرفهم وجميعهم بما فيهم سناء جميل ونور كانوا يقومون بتمثيل أدوار البراعى وتمثيلاتى الإذاعية . أما حسين رياض وفؤاد شفيق فلم يكن لى سابق معرفة بهما .

● صبيلاية حمروش ●

أتممت قراءة النص ورحت أفسر لهم حواشيه بما لا يخرج من حدود أبعاد الطاهرية . وقال المرحوم حسين رياض أن الموضوع جديد وحيد والحوار لا بأس به . ولكن المسرحية ينقصها عنصر السكوسيديا الفاقمة التى تجعلها « تطرقع » . وحاول سعيد أبو بكر أن يستدرجه لى بقر بطول الحوار والمشاهد المطرطة . ولكن الرجل صمت حتى يستمع لأراء الآخرين ولم يبد المرحوم فؤاد شفيق أى اعتراض . . بينما أظهر نور الدمرداش سخطه

لصغر الدور الممهد إليه . لأنه ليس دور بطولة . في حين قرر كمال حسين أن هذا هو الحديد في المسرحية . لأنها مسرحية لا تعتمد على البطولة الفردية قدر اعتمادها على الأداء الجماعي . . وقررت سناء جميل أنه من الأفضل أخذ فرصة لكي يعيد كل ممثل قراءة دوره ثم يناقشها أنا والمخرج فيه على مدار البروفات.

وتوالت البروفات بعد ذلك . فلم يظهر أحدهم أى اعتراض على النص أو دوره فيه . . فيما عدا المرحوم حسين رياض . فقد كان يحاول ما وسعه الجهد أن يصيف العبارات التي يراها دافعة إلى الضحك . وكنت أعترض عليه دائماً والعريب أن سعيد أبو بكر كان في كل مرة أو محاولة من جانبه يتعاز إلى صفى . وأخيراً تبينت الحقيقة . . فقد كان المرحوم حسين رياض أيامها . يهتم كل الاهتمام بالسينما . ولم يكن هناك فيلم فيه أب يخلو من حسين رياض على طريقته السينما في احتكاكها لبعض الممثلين في الأدوار التي ينجحون فيها . وكان يريد التخلص من الدور السكثرة مشاعله وإرهاقه في الأفلام السينمائية لولا اللائحة التي وضعها حروش أيامها . وهي إن كان كل ممثل مهما كانت مكانته لابد إذا وقع عليه الاختيار في دور أن يامبه . وهذه قاعدة استنتجها حروش أيامها للفرقة لافرة محطما بذلك الارتسكان على مبدأ الإغواء من الدور والذي كان دائماً ما يبعد بعيد من الممثلين ماداموا قد اتفقوا مع المخرج على التحلى عن أدوارهم إذا شاءوا . وهذه آفة من الآفات التي أفسدت الحركة المسرحية فيما بعد لأن التعريط في مثل هذه اللائحة الإيجابية جعل العديد من الممثلين في المسرح القومي وغيره من الفرق الحكومية يتركون أدوارهم إلى مجالات أخرى أكثر ربحاً كالسينما والتلفزيون ومن بعد ذلك فرق القطاع الخاص التي انتعشت فيما بعد ذلك بسنوات قليلة . .

● احترام البروفة ●

لكن الشيء الغريب الذى استعنت نظرى فى تلك المرحلة . أن حسين رياض حين يئس من إعفائه من الدور استكان للسرجية وبدأ يندمج فى بروقات الإخراج اندماجاً كاملاً ونشف ترابيد خاصة حين أحس بمحاولات فؤاد شفيق شقيقه فى التفرغ كلية للدور وبالتالي إيجادته وأحكامه . وهنا لا يجب أن يعوننى تسجيل طاهرة أخرى حديرة بالتسجيل بالنسبة لاحترام الممثل لمهنته . . فقد كنت ألحظ بروفة بعد أخرى . . حضور فؤاد شفيق وحسين رياض بانتظام قبل موعد البروقات بوقت كاف وجلسهم على مائدة القراءة والمطالعة . فى حين نظل ننظر معظم الممثلين الآخرين فترات طويلة قبل البدء . بل كان يحدث أحياناً أن يترك بعضهم البروقات التى يجرى فيها التدريب على أدوار أخرى غير دوره . ولا يعود إلا بعد البحث عنه . أما فى الفهوة الجورة ينسحب الطاولة . وأما فى أمكنة بعيدة كل البعد عن المسرح حتى المضطر إلى إحضاره بالقوة . وأذكر ذات مرة أن استشاط سعيده غضباً لأن نور الدمرداش ترك البروفة بدون إذنه . ووجدناه بعد ساعة كاملة فى أحد أركان فهوة مقاتيا . فأننى سعيده البروفة محتجاً وطالب بمقابلة نور بمقتضى اللائحة . وخرجنا بدون بروفة . . وأخذنى المرحوم فؤاد شفيق إلى جلسة فى بار قريب لتحتسى البيرة . . كان يريد أن يناقشنى فى دور الباشا . فقد أعاد قراءة النص بالكامل من جديد . ولاحظ الرجل أننى غير مرتاح لموقف نور الدمرداش لأن استهتاره بالدور يسى أنه لا يحبه . . وأنا أشعر فى داخلى بأن فى ذلك إهانة لشخصى ككؤلف . فإذا بالمرحوم فؤاد شفيق يحمل حملة جارفة على الممثلين الجدد جميعاً وعلى أنهم لا يحترمون الفن ولا يقدرّون مسئوليتهم على حقيقتها . وروى لى أنه يذكر ذات مرة إن كان عليه حضور

إحدى العروقات في مسرحية كان يشترك في تمثيلها مع الريحاني عام ١٩٣٤ .. قبل تأسيس الفرقة القومية . واضطر إلى السفر يومها إلى بنها بمناسبة عائلية هامة . فلما اقترب موعد العروقة . وكادت في السادسة بعد الظهر . لم يجد القطار الذي سيقه إلى القاهرة . ولم يكن معه ما يكفي لاستئجار سيارة . واضطر إلى ركوب عربة نقل وجلس فوق أكياس بذرة القطن ليصل إلى المسرح قبل بدء العروقات حتى إذا وصلت السيارة لشبرا تهاوى من تحتها كيس البذرة فوقع على الأرض . والحمد لله كانت السيارة واقعة . ورغم إصابته في ذراعه فقد سارع إلى استئجار تاكسي من شبرا ووصل إلى المسرح قبل بدء العروقة بدقائق والدم يرف من حاحه . وأراني موضع الجرح القديم الملتئم . وحضر العروقة « بدمه » . . . كانت فسكتة ضحكنا لها . ثم راح يسأني عن دوره في المسرحية . من الواضح أنني أسخر فيها من الباشوات . ولكنه يحس بما هو أبعد من ذلك خلف الحيلوط المرسومة منها دقائق الشخصية . وهذه الخيلوط تضيقه في الدور لأنها تحد من سحريته وبالتالي تؤثر على الجانب الفكاهي أنه تمود دائماً أن يسيطر على الدور الذي يمثله وشخصية الباشا كدور لو آداها كارتستها فستسيطر عليه . كان المرحوم فؤاد شفيق يهادني في حق ثاقب لم أكن أنوقه منه . فلما راجعته في ذلك أجابني ببساطة . يا ابني أنا مثلت حتى الآن أكثر من خمسين شخصية في أكثر من خمسين مسرحية . . فلا تدهش وقد كان يمكن أن أكون مؤلفاً مثلك وأحسن منك . . ولكن لسكل إنسان موهبته في عمله الذي خالق له . . وأما خلقت ممثل . . ثم استطراد يشرح لي قصة قيامه بدور الست هدى في مسرحية شوقي وكيف احتاره عزيز عيد لهذا الدور رغم معارضة السكل . وأنه بعد دور الست هدى هذا . لم يقع على دور يناسب طاقته ويشيع منه غير دور الباشا في مسرحيتي ولهذا فهو حريص على أن يؤديه بكل أبعاده ليستفيد به حيويته العميقة للفتنة . ولئود إلى خشبة

المسرح وهو فؤاد شفيق وليس مستخاً من تلك المسوخ التي تحترف الإضحاك .
يهرى المرحوم فؤاد شفيق هذه الأقوال . فرحت أفسر له الدور كحارسته بكل
أبعاده وحوائيه . فالباشا يتصرف على طبيعته . . وهي طبيعة الإنسان الماكر
الحنق ولكن بخفة ظال غير عادية . . لأنه رجل خفيف الظل أصلاً . مثلك تماماً
يا أستاذ شفيق . . وهر الرجل رأسه وهو يوافقى . . هذا ما أحسست به وأنا
أدرس الدور . وهذا ما أعجبني من سعيد أبو بكر حين اختارك لتصوره . .
لأن الدور دورك تماماً . ولكمه أبى قبل أن نفتق إلا أن يأخذ منى وعداً
بالأحتج عليه إذا ما أدخل في الدور بعض صناعته من « الافيهات » اللازمة .

❁ لقاء جورج أبيض ❁

وتوالت الدروفات وفوجئت في ذات يوم وأما ألتجه إلى قاعة التدرس من
يستوقفنى . كان المرحوم الأستاذ فتوح شاطى وقد أمسك بذراعى وراح يهرى
في إعزاز وتقدير . . ثم قبلنى واحتضنى لقد رأى الناس اللى تحت وأهبطته .
وقرأ الناس اللى فوق وهو يبحث عنى ليمشنى بها متوقفاً نجاحها الأكيد مقسماً
على أنه كان يقضى لإخراجها ثم أخذنى إلى غرفة جانبية تودى إلى خشبة المسرح
وهو يردد « يا جورج بك . . أهه . . نعمان عاشور اللى انت عاوز تشوفه أهه »
كان الأستاذ الكبير جورج أبيض جالساً على أحد المقاعد . وفي أول الأمر
بدى أنه لم يلتفت جيداً أو ربما كان لم يسمع ما قاله الأستاذ فتوح . . فلما
رأنى أمد يدى إليه . والأستاذ فتوح يردد . « جيت لك بنمان عاشور بتاع
الناس اللى تحت » . هب واقفاً وجذبنى إلى أحصائه وهو يربت على خدى
« تعالى يا ابنى . إيت فين وكنت فين من زمان . . ياربت طلعت من قبل
كده بسين . . هودا المسرح اللى كفا عاوريه . . نس يا حصاره . . جه متأحر

علينا » . ولما سئ على قدر ضعف ذاكرتي لا أستطيع أن أسى هذه الكلمات
أبداً . . فلا تزال تطل حتى اليوم فى أدنى بالنبرة المعجبة التى كان يتميز بها
صوت جورج أبيض . ودعاني إلى قدح من القهوة . ولكنى اعتذرت بالبروفة
وقال له الأستاذ فتوح . عذره رواية ثانية أجمل كان . الناس الى فوق . وهز
المرحوم جورج أبيض رأسه . ثم وعدنى بقراءة النص ومناقشتى فيه بعد ذلك
الشيء الذى لم يحدث لأنى لم أخط بجدىها بلقاء الرجل المملاق .

❁ فتواد شفيق وحسين رياض ❁

ومن ثم حلت الليلة التهيدية المثيرة . ليلة افتتاح الناس الى فوق . وأشهد
أنى واجهتها ثقة لم أعهد لها فى عسى من قبل . كنت واثقاً كل الثقة من نجاحها
ولذلك ذهبت إلى مسرح الأركنية على آخر لحظة ولم تكن الصالة مملئة وإنما
كان الجمهور يغطى ثلاثة أرباع المقاعد فقط . وجلست كما دتى فى آخر الصالة .
بينما جلست أمى وزوجتى وبعض أفراد العائلة و إحدى البنات لىكون أروع
ما تنطق به أمى رحمها الله فى حتمام العرض . . أن تعانبنى لأنى صررتها
فى الرواية كشقيقة زوجة الباشا . . ألت سكيينة . . أدركت ذلك وأحسسته
بفراصة من واقع عديد من الألفاظ والاصطلاحات التى كانت تعطى نعمة
وصفى التى مثلت الدور . التى تعودت أن تقوها هى نفسها وأخذتها أنا من على
اسانها فى رسمى لشخصية الست سكيينة .

ونعود إلى ما وراء الكواليس . فبعد نزول ستار الفصل الأول مباشرة
أسرعت إلى عرف الممثلين لأطمئنهم على أدائهم . وكانت صدمة قاسية أن أمر
حذف نافذة الحجرة التى كان يجلس فيها الأخوين حسين رياض وفؤاد شفيق

فإذا بحسين رياض يمدى عديم رضاه عن دوره الذى أداه . «اعيا على الفرقة قبول نص على أنه كوميدى وليس فيه شئ» من الكوميديا . بينما فؤاد شفيق يستعمله فى حكمه على العرض إلى آخر الليلة . وكان طبيعياً أن أحجم عن دخول حجرتهما . وحين برل ستار الختام لم أتردد فى الجرى هرباً من الجمهور الذى التفت حولى مهتماً ثم أسرعت ناسياً نفسى إلى حجرة الآخرين السكبرين . كانت المسرحية تحتم الموقف فى منتهى الدقة والخطورة . وهو خروج الباشا إلى الجمهور بعد نزول الستار يشكو لهم تجبر زوجته عليه . . ويتوعدهم بكتابة مذكراته السياسية لهم . وقد أداه المرحوم فؤاد شفيق ببراعة ومهارة واقتدار فاق كل تصورى لأن أى ضعف أو خلل فى مثل هذا الموقف كان سيقضى على الحائمة ويترك انطباعاً سيئاً لدى الجمهور . واقتضت العرفة وتعلقت برقبة فؤاد شفيق وقبضته فإذا الدموع تنهمر من عينيه . . كان فرحاً إلى أقصى حدود الفرح بالدور . . وكان يردد «الحمد لله . . لقد رجعت إلى المسرح والشهادة لله . الفضل لك . . » وجذبى حسين رياض من كتفى . . وهو يعانبنى على أسى لم أهنئه . . مثل فؤاد . . فقبضته وقبلى . . بينما راح فؤاد شفيق يؤكد له . . « هلشان تصدقنى . . مش قات لك أصبر . . وأنت شفت بعيمك » . كان الفصل الثالث من الفصول القوية . . وقد أتاح الفرصة لحسين رياض أن يؤدي دوره فيه بمقدرة كوميدية فائقة وتجاوب معه الجمهور تجاوباً حاراً جعله يكذب نفسه كما قال لى بعد ذلك . وأسرع إلى سناء جميل فوجدتها تنتظرنى على أحر من الجمر . . وهى تهزنى من ذراعى مردده . . « أنت عظيم » وكان هذا هو الشأن مع بقية الممثلين .

وترددت فى الآياتى التالية على المسرح كالعادة . وقد مانع من نجاح الناس إلى فوق أن أصبحت الأوزة التى تبيض الذهب بالنسبة للمسرح القومى .

ولذلك طلت تعرض على مدار امواسم لمدة ست سنوات . يعرضها المسرح
 انقوى كلب اعوزه النصح الجاهيزى وافلتت مواسمه اما ان لم أكف عن
 مشاهدة المسرحية على مدى عرضها وكل مرة ازداد رغبة فى مشاهدتها من
 جديد . دحت ذات ليلة من الليالى الباكورة فى تقديم المسرحية . أثناء عرضها
 لأول موسم دحت على الأخوين فؤاد شفيق وحسين رياض بعد أن اطمأن
 قلبى إلى ارتياحهم سائياً للنص . ودار جدال مثير بيننا حول مجامع المسرحية ..
 كان من رأى حسين رياض أن حوارها جيد وهو السبب فى ذلك ، فلم راجعته
 بالنسبة الموضوع وطريقة وأسلوب المعالجة . . قال أنها يأتيان فى الدرجة الثانية
 بعد الحوار . أما المرحوم فؤاد شفيق فقد كان يرى العكس . وراح يدلل
 لأخيه من واقع الأداء نفسه . أن قيمة مسرحية تكمن فى موافقها الكوميديّة
 التى يسهلها الحوار اللامع ودليله على ذلك . . أنه وهو صاحب حرفة
 كوميديّة يحاول كل ليلة أن يستعمل بعض الألاعيب الكوميديّة المعروفة ..
 فيدخل بالعديد من « أفيم نه » فلا يتجاوز معها الجمهور ، بقدر تمناؤه مع
 الأداء العلبيّ الخالص لسكيات النص . ويصرخ حسين رياض متشبهاً برأيه
 « الحوار كما قلت » . . ذلك أن كلام النص . . على بساطته بطارق فى الصالة
 ويصلق بأذن الجمهور وفهمه إلى حد أن أى محاولة لتغييره لا بد وأن تبوء
 بالفشل . وتركتم على هذا الاعتقاد مطمئناً إلى نجاح المسرحية بوجود من
 يفهمها مثل هذا الفهم من الممثلين فيها .

أما عن المرحوم سعيد أبو بكر . . فذكر أنها خرجنا وسننا الأخ حروش
 إلى إحدى الفنادق . الفوتانا بحوار القصر العتيق الجديد على الدبل . .
 وجلسنا إلى قرب الفجر نتبادل الإطراء والسراء فهو يرجع الفصل إلى حلوة
 النص وأما أرجع الفصل إلى براعة الإخراج . . ولم ننصرف إلا بعد أن سجل

سعيد على وعداً . إذا كتبت مسرحية أخرى ألا يخرجها أحد غيره . . . وهاهنا
من بعدها كلما بقينا صديق . . . يشير إلى على أنني . « المؤلف بتماعه » .

● جماعة الرفيق بالباشوات ●

واستأجد ما أرويه بعد ذلك عن هذه المسرحية ودكراتها إلا شيء
غريب وعجيب في بابها . فقد حدث بعد إدخال التلفزيون أن أحاد المسرح
التقوى عرضها في مرحلة من مراحل التمسكس وحقق إستعديها بجمهوره
المحارب منه كالمادة . وجاءت عربة التلفزيون المسجل المسرحية . وأحرقت
بروفات الإنقطاع استعداداً للتسجيل في الليلة التالية كما يحدث دائماً . فلما
جاءت الليلة التالية . فوجئنا بسحب العربة وإلغاء التسجيل بناء على أمر ماحل
صادر من مكتب الوزير . وحاولت الاستفسار فلم نحظ بجواب شاف . . . فيما
عدا ما قيل من أن المسرحية تتعرض لموضوعات سياسية شائكة ليس من
المصلحة أن تعرض على شاشة التلفزيون . . . وقال بعضهم أيامها أن المسرحية
تستخرج من الهائوات والسياسيين السكبار والخطط السياسية للدولة كان يحذف
مهادتهم في تلك الفترة . أما أما فلم أنأثر كثيراً أو قليلاً من مثل هذا الموقف
المشين لأنه كان قد تكرر معي في مسرحيات أخرى سبق عرضها قبل هذا
التاريخ وأوقف عرضها مسرحياً بالفعل بناء على أوامر عليا عاجلة وهي مسرحية
« سبأ أوطاة » وكان ذلك قبل وجود التلفزيون بالطبع وعلى التحسين
في موسم ١٩٥٨ . الشيء المخرن حقاً والمخسرة الأكيدة حرمان التلفزيون فيما
بعد ذلك من مسرحية ناضجة تحفظ فيما تحفظ من تراث للأجيال المقبلة أداء
الشقيين الكبيرين . . « قواد شفيق وحسين رياض » .

ويبقى بعد ذلك أن ننقل لسكك قطاف من بعض ما كتب عن هذه المسرحية حال عرضها . ومدي ما حظيت به من جانب النقاد والدارسين . وآخروهم المرحوم فتوح نشاطي في الجزء الثاني من مذكراته عن المسرح . والذي تلازم ظهوره أثناء كتابتي هذه الذكريات عام ١٩٧٤ .

يقول الأستاذ فتوح في حديثه عن موسم ١٩٥٧ « وحظيت بمشاهدة الناس التي فوق . للأستاذ نعمان عاشور ، وكان الإقبال عليها رائعا والتجاوب تاما . بين أحداثها وجمهور النظارة الذي كان يحس في كل لحظة أنها شريحة نابضة بالحياة تعكس له حياته اليومية . وأعظم ما شاقني فيها رسم الشخصيات وحوارها اللامع وتلك الحركة الميضية التي لا تدع المشاهد مجالا للتنفس . صحيح أنها لا تقوم على قواعد البناء الدرامي التقليدي ولكن الكاتب المسرحي الفاني يستجد قواعد وقوانين جديدة . إن الرواية التمثيلية فعل يعبر عنه بالحوار وقوام هذا الفعل هو شد اهتمام النظارة كما أن قوام الحوار ينبغي أن يكون هو الطبيعة . أن مسرحية لا تثير أحداثها اهتمام الجمهور ولا يتطوى حوارها على الصدق والحقيقة هي مسرحية من الممكن أن تكون عملا أدبيا منيرا ولكنها ليست رواية تمثيلية . ولا شك أن نعمان عاشور قد فتح بهذه المسرحية عصر الواقعية في مصر بعد الثورة »

❁ مسواقف النقد ❁

ومن ثم «نقل بعض الآراء التي تسكشف عن مواقف الكتاب . . قال عبد الفتاح البارودي . . « تجربة أخرى تقدمها الفرقة المصرية . كتبها نعمان عاشور مؤلف رواية الناس التي تحت ، ولكنها تدحرجت من تحت لفوق

فساها الناس الى فوق . أول ما شطح بطح قهسكم على الصحافة فى أول مشهد
ثم شطح فى ثانى مشهد ففطاح نفسه . . تهكم على التأنيف الإذاعى وهو نفسه
مؤانف إذاعى . إن الرواية تفتقر إلى المطلق المسرحى فى المادة والأسلوب
فى المادة تشبه فى جوهرها مسرحية توفيق الحكيم الأيدى الباحة . مع فارق
واضح وهو أن فكرة الحكيم متأسكة فنياً . . ومن ناحية الشخصيات الرئيسية
فإنها تمسكى ولا تتجاوز وتضطلم اصطدامات سطحية ولا تتصارع ولكن
تتصارع على ماذا ؟ ليس فى المسرحية شىء حيوى يحدد يصلح للصراع المسرحى
بمجرد استعراضات واستطرادات شملت حتى المذهب الوجودى وكان هذا
نموذجاً لعدم التعمق . فإن المؤانف تهكم أيضاً على الفلسفة الوجودية لهرد أن
يطل الرواية شرب كأس فرموت وإذن فهو وجودى . هذا المثل وحده يصمه
إلى قائمة الذين يتعرضون لمذهب لم يدرسوه . ورغم ذلك فإن محاولته تثير
الإبتسامات لأنه كان ضعيف الدم . ولسكن الرواية ليس فيها حديد على
مسرحنا . . والمخرج والممثلون هم الذين يستحقون كل تقدير . ولولا جهودهم
لتدهرت الرواية من فوق انهدت .

ولا حاجة إلى التعليق من جانبي على مثل هذا الكلام إلا أن البارودى
استقر ولا يزال على هذا النهج من محاولة تصفيه مسرحياتى جميعها بمثل هذه
الصحالة الواضحة . . يشاركه فى ذلك دائماً وأبداً أليس منصور . . وكلاهما
يمثل موقفاً ثابتاً فى معارضته الدائمة المتصلة للأدب الوطنى التقدمى الذى بدأ
يكسح كختيار عارم كافة المدارس الأدبية والفنية الأخرى ويضعها فى الظل
ومحجبها بقوة وإخلاص عن التأثير فى الجمهور القارى . والمشاهد خاصة فى تلك
الفترة البكرة من حياة الثورة . . والقوى الرحمية تراجم على أبواب
حجورها لتقبع آدائها وفنونها داخل كهوف الاحتماء وتتحين الفرص لمعاودة

القفز على الأوضاع من جديد . وهاكم ما قاله زميله الآخر « أنيس منصور »
لا تصدق نعيان عاشور إذا قابلتك على باب لأزبكية وأنتى بمستولية فشل
مسرحيته على رؤوس الممثلين الذين يحترعون كلاماً من عندهم . مع أن فؤاد
شفيق وساء جميل وحسين رياض ونعمية وصنى والحريرى وإحسان شريف
هم المجلات الواقية التى أهدت المسرحية من السقوط الأكيد . . . ومسرحية
الساس التى فوق بلا حوادث لأنها مسرحية « حو » والحركة المسرحية معدومة
والموضوع غير محدد .

والإفهام موضوعها ؟ أن المؤلف يريد أن يصور لنا فى الفصل الأول
الملل السخيف جواً يعرفه وقرعاً منه جو الباشاوات السابقين وحياتهم البهيدة
والرشوة والتفاهات التى تتحكم فى حياتهم وكانت تتحكم فى حياتنا . ونجىء
عرصاً شتائم للصحافة التى كانت تصور فصائح الباشاوات كما يفعل المؤلف .
ونجىء الإذاعات المسلسلة التى اشترك المؤلف فى إحداها ؟ ثم زوجة الباشا
وهى أحد بنات الساس التى تحت ومادا فعت فوق وكيف حاولت أن تخرج
أهلها إلى فوق ومعها كل القيم الاجتماعية والأخلاقية .

ونحن فى هذه الرواية نرى هدفاً يبحث عن قذبة تصيبه ، نرى مصيدة
تطارده فأراً ولا يستطيع الإمساك به حتى تهبط الستار هذا الهبوط الاضطرابى
إنها نفس المواقف والشخصيات التى ظهرت فى مسرحيته السابقة الساس التى
تحت والمسرحيتان متشابهتان تماماً حتى فى الاسم فأنت تستطيع أن تسمى هذه
المسرحية أيضاً « الساس التى تحت » وتسمى تلك « الساس التى فوق » . . مع
اختفاء المرح والمفرد فى مسرحياته الأخيرة . وأما أقترح على المؤلف أن يأخذ
رأى الجمهور فى التسمية . . وحتى تظهر النتيجة يحسن أن يجعل اسمها الآن
« الساس التى . . . » ويبدو أن المؤلف قد فهم خطأ النقد الذى وجه إلى

المسرحية الأولى فقد كانت شخصياتها عامة . ولكن في هذه المسرحية حدد شخصياتها وحملها الواحاً من الثلج كان في المسرحية الأولى يرسم بالقلم الرصاص أما في هذه المسرحية فقط ضغط بالقلم على الورق فبرزت الخطوط وتغرق الورق والموضوع معاً . فلا ترابط بين الشخصيات ولا بين المصطلح .

وفي مسرحيته « التي تحت » كان نعمان عاشور يقف وراء الرسام عزت بل في حلقه ويتكلم وكان عزت ضعيفاً نافعاً جرافيكاً ولكن في مسرحيته « التي فوق » يقف وراء المهندس حسن ، يقف وقفاً غريباً . مع أنه ليس في حاجة إلى الكلام ، فهو صاحب حق . فهو محن جميعاً . ولكن مسرحية « التي فوق » أوضح صورة لضياع حقوق الناس عند ما يكون النحوي نافعاً جاهلاً وإذا كان المثل يقول ، لا يصيب حق وراءه مطالب . فإن هذا الحق في « التي فوق » قد ضاع وبصيع ما دام المطالب هو المهندس حسن والمؤلف نعمان . . ! ومع ذلك فالمسرحية فيها خفة دم نعمان عاشور وروح المرحاة ولا يصيبها إلا ألبك لا تجدد المؤلف في أكثر المؤلفات .

ولذلك إذا ذهبت إلى مسرح الأزيكية فخذ أحد الكلاب البوليسية واصعد إلى ما وراء الستار فستجد هناك عشرة يبعثون عن المؤلف . .

وأنا أعتقد أن الفنان نعمان عاشور كان في بطن عهد المقتدر باشا عند ما سحب مفضدة الويسكي وراح يقول : أنا وجودي . . والوجودي معناه أن الإنسان يعمل زى ما هو عايز . والمؤلف كذلك وهو في حيرة الدعاية والطبل والزمر قد سحب قمه ورقه وقال :

أنا المؤلف . . والمؤلف معناه أن الإنسان يكتب زى ما هو عاوز .

بقى أن تضعك على الناس التي . . بيأتموا . . !

وليس ما كتبه السيد أنيس منصور نقداً . . إنما هو سباً عليها يمكن أن يقع تحت طائلة القانون . وحكمه بفشل المسرحية من البداية . كذبه الواقع الذى جعل من الناس اللئيم فوق بالذات أبحج مسرحية حتى اليوم فى تراث المسرح القومى ، الشيء الذى تشهده الأرقام وسنوات عرضها التى استمرت ست سنوات كاملة كانت فيها الناس اللئيم فوق . هى المسرحية الوحيدة التى تدر دخلاً لشباك الفرقة . والشيء الذى قد يفتت المطرق تعليق السيد أنيس منصور وزميه البارودى عن المسرحية هو اتفاقهما على نسفها هجومى على الوجوديين وفلسفتهم . . ذلك أن كلاهما فى تلك الأيام . . كان يحاول أن يحتذى بالوجودية كاتجاه فنى وفكرى جديد . . زعموا أنه سمى الاشتراكية ويقضى عليها وعلى فلسفتها التى كانت نعم الفكر الثقافى المصرى حينذاك . . وقد تكرر ذلك فى محاولات أخرى حين برزت اتجاهات مشابهة خلال المراحل التالية كالعبث واللامعقول . فكان يتمكالب عليها أعداء التقدم الاجتماعى لمحاولة تبرير عداوتهم للفكر الاشتراكى . ومنس الشيء حدث فى المجال الثقافى العربى بأسره . إذ تحاول الاحتكاكية العالمية برجعيتها الجارفة أن تغمر مجتمعاتها بقيارات متناقضة من الفلسفات المعروفة الشاذة التى تجتذب الشباب إلى مهاوئها وتبعدهم عن الدعوة الاشتراكية والاجتماعية أبان كان مصدرها . . وما الهيمن وعبرهم من ألوان الخنافس إلى جانب أفاعب السكاراوية إلا نوع من هذا الاتجاه المرسوم .

❁ تضارب النقد ❁

وسود ثانية إلى بعض ما أثير حول المسرحية حين عرضها لأول مرة . قال الصديق رشدى صالح . . سأسكلم عن الشخصيات لأن المؤلف أعطاه

رسماً بارعاً لها .. وامتازت بنهضة شخصية الباشا ورقيقة هانم وخايل بك . وامتاز المؤلف أيضاً في كتابة الحوار . وفي استخدام عنصر المفاصلة طوال المسرحية . فقدم لنا رقيقة في مقابل الباشا من ناحية وفي مقابل أختها الطيبة سكيمة من الناحية الأخرى وقدء لنا حالة الناس إلى فوق بعد أن حردم التاريخ من السلطان في مقابل حالتهم أيام كانوا تنالوا السلطان . وهكذا فالموضوع عبارة عن رسم حياة امدد من الناس فاجأتهم الثورة فطاش صوابهم ووجدوا أنفسهم في مأزق . أخذ المؤلف الموضوع من ناحية المأزق القهرى الذى تحكم في هؤلاء الناس ووضعهم وضعاً طروباً ممتعاً . يسخر منهم الجمهور هذا النوع من السخرية الرقيقة التى لا تبلى حد الضحك العنيف الدموى ولا تبلى الزرابة والتعقير . والكوميديا هى هذا الفن الذى يشترك مع التراجيديا في أنها تغزو عواطفك وتوزع في مشاعرك قصة حياة عاشها أبطال كاملون وإذا أسدل الستار على نهايتها شعرت بأنك احتزت تجربة مسرحية ولكنها كاملة . قائمة على موضوع وبشخصيات يتحركون وأسلوب خاص بهم في الكلام والتفكير . . . ثم يفتى رشدى صالح إلى العرض . . « والذى يتابع محمود نمان عاشور في أدب المسرح يقتنع بأنه في شباب الكتاب من يستطيع أن يقف بحق على قدميه . وربما كان نمان أول كتاب الشباب للمسرح وأقدرهم على فهم روحه وذوق جمهوره وعناصر بنائه . وهو بالتأكيدهم أمام الجمهور بل أن أعماله المسرحية أحسن بكثير من أعمال شيوخ الأدب . ولو وضع نمان في ذهنه أن يكتب للتاريخ قبل الجمهور لاستطاع أن يقول أن لدينا كاتباً كوميدياً ذا مهارة عالية .

وكتب صالح عدد الجمهور . . أن المسرحية بلا شك ناجحة وقد اتضح نجاحها من امتلاء الصالة وكثرة الأيدي التى امتدت إلى شباك التذاكر . وهى ناجحة أيضاً لأن حاهير المذبحرين تستطيع أن تقضى ساعات مريحة هادئة بين

حدران مسرح الأزيكية . ولكن حودة المسرحية كعمل مسرحى ليس فى مستوى هذا النجاح الذى أحرزته وأنا لا أريد أن أطمئن بذلك فى ذوق الجمهور لأن فى المسرحية عنصراً يمكن أن يسر له الجمهور ويرضى عنه النقاد . وهذا العنصر هو تماسك المسرحية فى بنائها وقدرتها على اجتذاب المتفرج وإمتاعه . إلى أن يقول .. « ما الذى تم من أحداث خلال المسرحية .. لأشئ .. لم تخرج أزمة ولم يتضح صراع ولم يتغير من حياة أبطالها شئ .. إن الارتباط بين القصول الثلاثة للمسرحية ارتباط ممتسف .. وقد أستطيع أن أسلم مع كثير من النقاد وبخاصة الدكتور مندور بأن هذه المسرحية ريبورتاجاً مسرحياً يعرض صورا محيطة من حياة طبقة الهاشوات . لكن هذه الصور لا تميز طبقة الهاشوات وخدم .. » ويختم صلاح عبد الصبور نقده « أن نجاح المسرحية يرجع أساساً للمثلين الذين ارتفعوا بها ارتفاعاً » .

وكتب على متولى صلاح فى مجلة الإذاعة يقول . بعد أن لخص موضوع المسرحية .. أنها تكاد تكون هى نفس مسرحية الناس التى تحت مقبولة على رأسها . فالفسكرة هى .. والصراع هو .. هو . بل إن البناء والميكمل ومرد ذلك إلى أن المسرحية الأولى نقيت خطأ من النجاح فأراد المؤلف أن يمتد ذلك النجاح . إلى أن تقول « على أن المسرحية إلى ذلك قد امتلأت بحشو كثير لم يجد له ماؤات بدأ منه ليلاً فراغ النص مما جعل المسرحية مفسكة واهية لا غرض لها ولا هدف إلا استعمال نجاح أختها السابقة . تلك التى استهلك فكرتها مقدماً ولم تبق لها منها شيئاً » .

أما الزميل الصديق الفريد فرج فكان من رايه « أن المسرحية لانعكس جو الاستقراطية الإقطاعية كما هى فى الواقع . بل انعكس صورا فكاهية مسلحة لهذه الطبقة ولا تقوم على حدث هام ولسكنها تقوم على استعراض

متصل لسوءات « الناس اتلى فوق » ولذا فعنصر الفكاهة فيها لا يشتق من مواقف كوميدية ولكن من تعليقات تهكمية تتداولها الشخصيات نفسها ولا ترتبط المسرحية مسألة بالذات مسألة حب أو زواج أو حرية وطنية . أو ما إلى ذلك . وإنما تنتقل المسرحية من مسألة إلى أخرى انتقالاً استطرادياً لا يربط مشاهدتها غير وحدة الاستعراض العام لمظاهر حياة الناس « فوق وتحت » .

وهناك أيضاً محمد دواره . وقد كتب ما يعترف هو نفسه بأنه ليس نقداً فقال عما قاله « أن المسرحية لا قصة فيها بل هي مجرد مشاهد وصور لا ترتبط بأى صلة ولا تنحصر لأى مدرسة أو أى اتجاه من مدارس أو اتجاهات المسرح فى الماضى أو فى الحاضر . والمؤلف يحاول أن يوم نفسه أو يوم السذج بأنه نقدي .. ولكننى لم أر أئراً لفهم التقديمية فى عمله .. إلا إذا كان نعيان عاشور يعنى بالتقدمية معنى شخصياً بحثاً .. فهو قد تقدم من رقيب على المصنفات العربية إلى مؤلف مسرحى . . وانتهى إلى أن هذا ليس نقداً .. لأن هذه ليست مسرحية » .

وكتب رجاء النقاش بعض المسرحية بأنها موقف جديد فى المسرح المصرى . . فالأحداث مليئة بالحياة والحركة والممثلون متجاوبون مع أدوار مفهومة واضحة .. وبين المشاهدين والمسرحية علاقة قوية .. علاقة المصرى بجزء من تاريخه وعلاقته بالذات التى لا تخلو فى أعماقها عن كآبة وحزن .. إن نعيان عاشور يدرك حقيقة على جانب كبير من الأهمية هى أن المسرح فى أجمع صورته هو حركة تعبر عن الحياة وليس فكره فقط . وليس حواراً فقط . . وليس حواراً فقط . . وهذا الفهم الصحيح استطاع الكاتب أن ينتقل بالمسرح خطوة قوية أصيلة . . واستطاع أن يستمر فى الخط القى الذى بدأه منذ مسرحيته الأولى المخطايس . وهو يخطو اليوم خطوة أخرى فى مسرحيته الجديدة الناس

الى فوق . ولا أشك أن نعمان كاتب مسرحى موهوب . . أنه يتقدم بمسرحنا خطوة إلى الأمام ويبعد بالمسرح عن الصراع الذهني المجرد فيلتقط المشكلة من الحياة التي يعيشها ويعيشها الناس . إن الانتصار الذي سجله نعمان عاشور هو تخصيص المسرح من التجريد الذي وقع فيه كاتبها الكبير توفيق الحكيم . .

وكتب عباس صالح . . لدينا الآن بحق مسرح مصرى أصيل . فلقد أصدفت مسرحية الناس الى فوق التي كتبها نعمان عاشور تراثاً جديداً لمسرحنا وهي تكون الآن مع سابقتها ومع ما سيبها من مسرحيات حجر الأساس في هذا المسرح . وبدأنا بدخول المسرحية . يقول والأسلوب الذي اتبعه الكاتب ينقل هذا الكشف إلى الشعب المصرى . هو أسلوب الأساليب وهو الخط الطبعي للكاتب الواقعي الذي يخوض المسرح . وأستند هذه المدرسة هو الكاتب الروسى « أنطونى تشيكوف » وهي مدرسة يعتبر النقد والكتاب وعلى رأيهم برنارد شو نفسه المرحلة الجديدة التي تطور إليها المسرح . . إنها لا تقوم على الحبكة أو الحدث المركب المتطور الذي ينتهى إلى حد الأزمة . بل تقوم على عرض الشخصيات بمحاثها وتراكيبها التي اكتسبتها من البيئة وظروفها اليومية القديمة والحديثة بل والموقع في البعد . وقد فعل كاتبنا المصرى هذا كله في أسلوب بارع مليء بالمواقف الحية حتى أننا لم نغيب لحظة كما يحدث كثيراً في المسرحيات الحديثة عن الرواية . كنا نضحك ونفكر ونفعل ونكتشف الحقائق التي لم نكن نراها قبل المسرحية في ابهار وسعادة . . أنه تعيد مخلص ونافع لتشيكوف .

● مختصرات دراسية ●

وبأني بعد ذلك لمقال الدكتور محمد مندور رحمه الله وهو المقال الذي وصف فيه المسرحية بأنها تنتمي إلى فن الأوتشرك^١ فأصبحت الصفة لاصدة بأعمال الأحرى إلى زمن غير بعيد . . يقول الدكتور مندور بعد أن استبعد الكثير من الآراء السطحية التي أثارت حول المسرحية أن الرأي الذي يقول بأن المسرحية ليس فيها موضوع درامي محدد رأى قد يكون له بعض العذر فالمسرحية لا تقوم على بقاء درامي على نحو ما ألفت الأصول العامة لفن المسرحية . . وأنا لا أزعم ولا أستطيع أن أزعم أن مؤلف المسرحية نمان عاشور قد قصد إلى خلق لون جديد في مسرحنا المعاصر وأنه قد ألف هذه المسرحية عن قصد ووعي تقدي بما يفعل . ولكنني أحسست بل تيقنت أن هذه المسرحية تندرج تحت لون جديد من المسرحيات يكتبها الكتاب الروسيون وهو النوع الذي يسمى بالروسية « أوتشرك » والتي لم تجد اللغات الأوربية الأخرى لفظة تعابها إذا استخدمت وهم يقصدون بالأوتشرك كل عمل أدبي يتناول بالدراسة قضية من القضايا على الطبيعة ومرض هذه الدراسة في صورة أدبية فنية . .

وعلى ضوء هذه الحقائق نستطيع أن نقول إن الناس إلى فوق ليست مسرحية بالمعنى التقليدي ولكنها أوتشرك ، أي أنها دراسة درامية لقضية من القضايا . وهذه القضية في مسرحية نمان عاشور هي قضية التعبير التي أحدثتها ثورتنا الأخيرة في البناء الطبقي لمجتمعنا وفي عقاية وأخلاق كل طبقة من طبقات المجتمع الثلاث وخاصة طبقة الناس إلى فوق . وهي طبقة لم يكن المؤلف يستطيع أن يعبر مسرحيته على تصويرها لأن عقليتها وأخلاقها وما طرأ عليهم من تغيير لا يمكن أن تتضح إلا باحتكاكها بالطبقتين الأخرتين ويتابع

المؤلفة ، وليس يخاف أن مسرحيات الريحاني في الأعم الأغلب كانت مقتبسة من أصول فرسية وكذلك ما كان يقدمه أبو السعود الأبياري لمسرح اسماعيل يس فهي أيضاً كانت مأخوذة ربما من نفس الفصوص التي كان يقتبسها الريحاني وبديع حيرى . . وهنا تظهر أهمية وجود المؤلفات المسرحية المصرية الصمسية التي جعلت لمسرحياتي والزلاء الآخرين الذين كتبوا معي أيا مذاك أهمية بالغة في التطور بالحياة المسرحية ودفعتها إلى الأمام خطوات . عرض المسرح الحر المنمط ليس عام ١٩٥٥ . في حين قدم المسرح القومي في نفس الموسم عشر مسرحيات من بينها خمس مسرحيات مؤلفة ، ولكن كانت كلها معادة ، إحداها لعزیز أباطة وإثنان ليوسف وهي ومثلها لعلی أحمد باكثير ، وتلازم موسم ٥٦ مع وقوع العدوان . لكن المسرح القومي لم يقتصر على عرض المسرحيات الخاصة بالعدوان وهي مسرحيات مؤلفة أحداها لى والأخرى للرميل الفريد فرج . وإنما قدم ضمن بقية موسمه ثلاث مسرحيات مؤلفة جديدة هي جمهورية فرحات وملك القطن ليوسف إدريس . وندشواى خليل الريحى وست البنات لأمين يوسف غراب . وهكذا كان يوسف إدريس من أسبق المبدعين من أبناء جيلنا للكتابة للمسرح مع الفريد فرج . وجاء موسم ٥٧/٥٨ الذى تحدثت عنه ترواً . فطفر عدد المسرحيات المؤلفة إلى جانب الناس الى فوق ليصبح ٩ مسرحيات منها سقوط فرعون للفريد فرج ، ودموع إبليس لفتحي رضوان ، والصفقة لتوفيق الحكيم وجمعية قتل الروجات ليوسف السباعي ، وقيس ولبنى لعزیز أباطة . وإذن فقد بدأت عجلة التأليف المسرحي تتحرك . وهذا بالفعل ما كانت تحتاجه الحركة المسرحية .

وفي عمرة المزاحم على أبواب المسيرة الجديدة نحو خلق مسرح مؤلف طفرت المؤلفات الجديدة إلى إحدى عشر مسرحية في موسم ٥٩ ثم إلى خمسة

عشر مسرحية على إقبال موسم ١٩٦٠ فيها طلبها بعض المسرحيات المعادة وعلى رأسها الناس التي فوق التي ظلت تعرض في كل موسم كالأوزة التي تبيض ذهباً كلما ترنحت عروض المسرح القومي أو شابهها الأقول السريع ، وكان الفضل في اجتذاب معظم المؤلفين الجدد إلى المسرح هو مجهود حموش وحرصه وإدراكه لأهمية التأليف كمصعب لأي نهوض مرجو للمسرح .

❁ وزارة الثقافة ❁

ومن ثم نعود إلى موسم ١٩٥٨ . ففي تلك الأيام كنت قد تركت وظيفتي في وزارة الشؤون الاجتماعية ، مضطجاً بالحصول على الدرجة الرابعة ، ووظيفة مدير مكتب الوزير . لكي ألتحق بوزارة الثقافة وكان على رأسها الأستاذ فتحي رضوان ، وهو كاتب ومسرحي وفنان قبل أن يكون رجل سياسة . فما أن فاتحنى في رغبته حتى استجبت له ، ولحرصه الواضح أن يدعم جمده في وزارة الثقافة بمن يصلحون للعمل بها من الكتاب والفنانين . وكان قد صاحب إليهم معه الدكتور حسين فوزى في وكالة الوزارة . والأستاذ يحيى حقي مديراً لمصلحة الفنون التي أشأها حديثاً ، وألحق بها نجيب محفوظ وعلى باكتير . وسرعان ما وجدتني في غرفة واحدة معهما . كانت فترة غنية بالنشاط الثقافي الذي يرعاه فتحي رضوان بكل تفتح فإذا الوزارة تضم إلى حاسب هؤلاء ، على الراعي ورشدي صالح وكل فنان وأديب ومفكر قادر على إثراء حياتنا الثقافية من خلال الوزارة الجديدة وأجهزتها .

● تجارب ومهازل رقابية ●

كانت فترة زاهرة.. طفر فيها الاهتمام بالثقافة طفرة كبيرة وكانت الثقافة حتى اللحظة هي الجانب المهيمن الخاضع من حوائب التطور الثورى مع أنها عصب البناء وقوة الدفع .. وفى ذات صباح فاجأنى الأستاذ يحيى حتى بمناقشة شديدة . فقال أنه لا يريدنا أن نجتمع كلنا فى مكان واحد . ذلك أنهم كانوا قد بدأوا يعدون لى مكتباً فى العرفة المقابلة له .. ولقى يجلس فيها يجيب بحفوظ وبها كثير . وسألنى إذا لم يكن لدى ما سأ أن أتولى نيابة عنه جانب المسرح فى الرقابة على المصنفات الفنية . وهكذا وجدتنى بين يوم وليلة أهل فى الرقابة وفى أول الأمر بدى لى أنه عمل بفيض . ذلك اننى بطبعى لا أحب الرقابة ولا أطيقها .. ولكنى سرعان ما وجدتنى فى المكان الطبيعى الذى يحتاج لجهدى . فقد استطعت خلال العامين أو الثلاثة أعوام التى أمضيتها فى الرقابة أن أحيط بإحاطة شاملة بالكثير من الأسرار الفنية خاصة وأن عملى لم يقتصر على النصوص المسرحية وإنما تجاوزته إلى مراجعة سيناريوهات الأفلام والإحتكاك بمعظم العاملين فى الحقل السينمائى . وهو الإحتكاك الذى كان له رد فعل قوى على ما أؤمن به من قيم أدبية وفنية وما استمسك به من مبادئ أخلاقية . لا أقلها أن أستغل مكائى فى الرقابة لأشتغل بالكتابة السينمائية مثلاً.. على العكس تماماً . فقد تبينت أن السينما والنشاط السينمائى على صورته القائمة . كان بشكل أكبر خطر على حياتنا الثقافية جميعها .. ولا أمل فى إصلاح السينما إلا بقوة ودعم المسرح .. ومن هنا نبقت فكرتى الأولية لكتابة مسرحيتى التالية — سيمياء — وهى مسرحية أخرجتنى من نطاق التأريخ الاجتماعى لمراحل التطور والرؤية الاجتماعية لمساره فى المستقبل .. إلى الانحصار فيما يمكن أن يكون موضوعاً محدود الآفاق والأبعاد . وهو موضوع الصناعة

السيماوية والنشاط السيمائي . وقويت الحركة عندى أكثر فأكثر بصدقة متينة لاصقة بقت أيامها بين وبين الأنح الخرج توفيق صالح . . كان توفيق يسكن فى منزل قريب من منزلى بالجيزة . وكان شديد الحماس لمسرحية المعاطيس . ويحاول أن يرحبها للسينما وكتب أمضى معه فى بيته معظم أوقات فراغى . وكان توفيق أياها يعيش حياة المثقف المتهور . فقد عاد من فرنسا يحمل إلى جانب الموهمة الأكيدة للأخرج السيمائي الثقافة المربضة العميقة التى لا تنفق إلى حال مع ما يمر الحياة السينمائية من جهالة وبص و أمك لا يمكن تصويره . ومن خلال معايشى لتوفيق صالح ومن واقع ما أرى والمس فى على اليومى المتصل بالرقابة . ومراجعتى لسيناريوهات الأفلام ثم مشاهدتها بعد إخراجها ومن مهازل كثيرة أراها وألها . . بل وأعرض لها . ومن محاولات عبثية لرشوتى . . بكتابة سيناريوهات . . ودفع عرابين عقود . اندفعت لكتابة سينما أوطنة . . وبدأت فى بطة وتوان لأن الموضوع كان عربيا على فسكرى أو بالأصح ما تفيض به طائفتى من نوعى اجتماعى وسياسى عام .

على أن العيب لم يكن فيما أنحلى به من وعى بقدر ما كان كاملا فيما يحيط بحياة الثورية ذاتها . . فبعد أن جاء العدوان الثلاثى غامت الرؤية السياسية . ذلك أن فشل العدوان كان قد ولد لدى السلطة . وهى سلطة حاكمة مثلا هى سلطة ثورية . ولد الكثير من الاقتناع بأنها حققت الكثير من أغراضها . ألا يكفى إلغاء الملكية والنقصاء على الانطباع وإخراج الاحتلال . ثم هزيمة ثلاث دول غازية الموصوفان ما خمدت الحياة الثورية . وبدأت قوى الرجعية السكائمة تتحرك من جديد وفرض على الوضع ما أربك الثورة نحو منطلقها الحقيقى . الذى تبيته عبد الناصر فيما بعد بقراسته السياسية العمالية ، وهو منطق التطور بالحياة الوطنية إلى البعد الاجتماعى والأخذ بما تحتمه أوضاع البلاد ومشاكلها الأساسية . . وبأدى به عبد الناصر بعد ذلك على أنه تعمير جوهري

على صورة قرارات تحقق العدالة الاجتماعية . . وسماء « حتمية الحل
الاشتراكي » .

● سيما أو فصله ●

في عام ١٩٥٨ ، كانت فلول الرجعية قد بدأت تتحرك من جحورها
للتسلط على الوضع . وخبث الطافات النورية فأصاب المجتمع نوعاً من الشلل
أو الجلود ، انتهى عام ١٩٥٩ بالحملة الغريبة المفاجئة على كادة المفكرين
الديمقراطيين والثوريين الاشتراكيين تعبت ستار مكافئة الشيوعية وهو شعار
مستهلك قديم كانت تختفي وراءه كل محاولات الملكية والإقطاع والاستعمار
للاحراز على قوى التحرر في البلاد . ولم يكن يتفق بأى حال مع حقيقة
الأوضاع التي طورتها الثورة أو تطورات إليها من إلغاء النظام الملكي وإقرار
الإصلاح الزراعي وجلاء الاحتلال . وتأميم قناة السويس ودحر العدوان
الثلاثي .

في ظل هذه الظروف . جاء تفاعل مع الواقع المتجمد محدوداً في إطار
السينما وصداعتها . وكانت كل مميزات الكتابة موجودة وجاهزة . فأما أعيش
الموضوع . سواء في الرقابة أو مع بطله الحقيقي توفيق صالح . والموضوع مثير
يحتل المعالجة . وفي طائفتي أن أكتبه ولكنه مع ذلك موضوع غريب على
ما سبق أن انفعلت به وتجاوزت معه من موضوعات طلقها مضمونها الاجتماعي
الواسع الأبعاد والممتد إلى تطورات المستقبل وورائها فلسفتها السياسية .

فإذا كان يمكن أن أفضل ١٩

ظلت لفترة طويلة في تردد وقلق . أمسك بالقلم وأسرع في الكتابة

والحوار دافق عل لسانى والشخصيات حية نابضة فى كيانى . فاذا احدى أفل طارىء من طوارئ الحياة اليومية تركت الكتابة لأسابيع طويلة . لسكن هروش كان ورأى يستعنى للكتابة . وتوفيق الدقن يشجعنى عليها بعد إضماره المسرح القومى . يدا توفيق صالح فيما يلقاه من عنت ومقاومة من جانب القاصين على زمام الصناعة يدفعنى دفعا بتوقعهم منه إلى مزيد من العيظ . ومن ثم جاءتى فكرة لامة . فقد صادف أن الدكتور مندور دعانى إلى عشاء مباحث فى مطعم من مطاعم شواء اللحم كان قد مر عليه فى الصباح وهو فى طريقه إلى الجامعة . وتركنا قهوة عبد الله فى الجيزة مع منتصف الليل . وفى صحبتنا السنى سواق الدكتور مندور . وجلسنا نحن الثلاثة فى انتظار اللحم . وسألتى الدكتور مندور عما أكتب لخدمته عن سيا أو بطة وكنت قد احترت لها عنوانها قبل كتابتها . وشكوت له ترددى وقلقى . فضحك ساخرا منى . ولكمه راح يحدثنى عن مسرحياتى السابقة . وعن نظراته إليها . وأما ليست مجرد أعمال فنية . وإنما دراسات اجتماعية . «أوتشرك» «يا واد أنا بدرسمها لطلبة المعهد على أنها أوتشرك . وهيه فعلا . . انت مش قادر تفهم حقيقة اللى أنت تشكتبه » وعلى العاصم راح يشرح لى ويهذون بكن فى خفاء . . استكمال الكتابة على هذا النمط . . وخصوصا فى موضوعات كاسينا . تحتاج إلى دراسة ثم راح يلفت نظرى إلى جانب آخر «القاد بيتقولوا عليك بتشكتب عن الطبقة الوسطى . كذايين . . أنت روحك شعبية . . لازى يا واد بتعجب لحوارده اللى انت تشكتبه على لسان شخصياتك . . خصوصا الجماعة ولاد البلد . . انت موهبتك فى الأوتشرك . . والشخصية الشعبية » .

واقضت الليلة ولم أتم بعدها حتى الصباح . ونهضت لأعود إلى « سيا أو بطة » ولا تروى من كلام مندور بعشق وشغف للشخصيات التى احترتها قبلا

لتكون عصب المسرحية وهى شخصية محمد شافصم وشخصية إبراهيم الدسوقي . كانت دفعة مذبور من القوة بحيث جعلتني أنكب على المسرحية لأتمها بعد شهر قليل . ولأسلمها لجروش مع نهاية صيف عام ١٩٥٨ ، لكي تكون كما كانت الناس الى فوق مسرحية الافتتاح لموسم المسرح القومى . ولأنى كتبها كدراسة واعية . فقد تقيدت بالكثير من الحقائق الكامنة فى صلب الحياة السينمائية كما عرفت . . وأدى الى هذا التقيد الى الماداة بالأ سبيل لإنقاذ السينما من أيدي صناعها إلا بالأمم . وجاء ذلك مكرراً على لسان المخرج المثقف الذى حاول أن يصور به الصديق الحبيب توفيق صالح . وكان هذا رأى توفيق بالفعل وهو رأى واقعى يتفق مع ما كانت تشكله صناعة السينما أمامها من خطورة واضحة على حياتنا الثقافية وبالتالى بصالنا السياسى والفكرى . وهى نفس الخطورة التى تعود الى التكرار حالياً بعد محاولة هدم القطاع العام فى السينما لترجيح كفة القطاع الخاص الذى تمثله غرفة صناعة السينما اليوم ١٩٧٤ وبعد تجربة قاسية للتأميم أثر إقرار القوانين الاشتراكية تعرضت فيها السينما لضغط لا مثيل له من جانب المستعمرين المسيطرين الذين يعبثون بأصغهم جهاز تمثيل شعبي أبنته حضارة العصر . اصالحهم وصالح مولاهم من تجار الثقافة فى بيروت وغيرها من عواصم التمويل العربية .

أن السينما كفن جماهيرى من أوسع الفنون الجماهيرية نفاذاً وانتشاراً بين الملايين وقد كانت من أقوى الأسلحة التى استطاعت أن تمنى بها الاحتكارية العالمية ظهورها وهوليوود بالدات كانت الرسالة التى استندت إليها الاحتكارية الأمريكية فى رورها وسيطرتها بعد الأزمة الاقتصادية الصخمة عام ١٩٣١ التى كادت تطيح بالعالم الرأسمالى كله . فوضوع السينما على هذه الصورة . واحتيارى له إما كان عن إحساس كامن بمدى تأثيرها وخطورتها .

كل ما في الأمر ، أن المجتمع عندما كان لا يزال ينظر إلى السينما كبنار لمو
ومتعة ، بينما هي صناعة راكزة يتسلح بها أعداء الشعوب لكسب الشعوب
ولائها واستسكانها . . هو نفس الضرر والخطر الكامن في صناعة
الأسلحة ذاتها .

● دور السرفيس ●

وأعود فارتد إلى حياتي ذاتها. وما أذكره أنني أنعمت سبباً أو نطه في ظل
معايير قاسية لأنها كانت كما قلت مسرحية في نظر مجتمعتنا وطاقة أفكاره
الفاصرة الضيقة تمر عن قضية مضيق الأبعاد أو إن صرح الوصف محدودة الرؤية
على عكس مسرحيات الثلاث الأول أنعمتها وأنا أعمل في الرقابة . وكان يعمل
معى أيامها الأخ نجيب سرور . وكثيراً ما كنا نختلف وننتطاحن لأن نجيب
كان أيامها عارفاً في الشعر العتاني وكنت أحاول أن أدفعه دائماً إلى الكتابة
للمسرح بعد أن لمست فيه طاقة شعرية خارقة . ومن ذكرياتي عن هذه الفترة
العديد من المواقف . منها مثلاً موافقتي وإصراري بوصفي وكيلاً لإدارة الرقابة
على المسرح . على ترشيح نجيب سرور للسفر في بعثة إلى الاتحاد السوفيتي .
الأمر الذي أدى إلى مساواتي بصورة رسمية عن اتجاهاه وميوله وإتهامي بأنني
أرشحه لأنه يشاركني الجنوح إلى اليسار . ثم موافقتي وإصراري على التمرير
بإخراج فيلم من السيمار بومقدم من المخرج يوسف شاهين «باب الحديد» . وهو
فيلم كان يتعرض لمعالجة مشاكل عمالية . وإتهامي أيامها بتعمس التهمة . وإخراج
يوسف شاهين لفيلم لمجرد إصراري على قبول السيمار بوم من حيث البدأ . أي
قبول إخراج فيلم عمالي حاصر رعم اعتراض أكثر من مسئول عليه . والحق
أن وجودي في الرقابة على المصنعات الفنية أتاح لي أكثر من فرصة لمشاهدة

إحراج الكثير من الأفلام في الاستديوهات السياحية المختلفة . كما أتاح لي مراجعة ومشاهدة العديد من المسرحيات . وعلى الأخص مسرحيات الفكاهة التي كانت تعرض في مسرح إسماعيل ياسين والريحاني . ومن هذه التجربة اللاصقة أفدت الكثير في التعرف على أغلب أفانين الصنعة المسكاهية . بل وأحياناً ما كنت أساهم في الإضافة إليها .

● مهيمات الأونصة ●

حدث في ذات مرة أن منع نقيب سرور وكان من أكثر الرقباء شدة خاصة في الناحية الفنية . عرض مسرحية لإسماعيل ياسين . وجاء المرحوم أبو السعود الأبياري ليراجعني فيها . وكانت المسرحية ستعرض بعد يومين ويتطلب الأمر موافقة الرقابة في ظرف ٢٤ ساعة على نصها . وكان لابد من استلام المرفة للنص الموافق عليه وإلا منع العرض . ونقيب مصمم على عدم إجازة النص . وجاء المرحوم إسماعيل ياسين مع المرحوم أبو السعود الأبياري وكنت أحاول مراجعة النص مع نقيب لأتدس لهما مبرراً لإجازة العرض . فقد كان من مبدأى رغم اشتغالي بالرقابة عدم منع نص لأي سبب إلا إذا كان خارجاً على القانون الرقابي من ناحيته الماسئين وهو الخروج عن النظام السياسي الأساسي للدولة . أو الابتدال في عرض الجنس بعرض الإثارة الجنسية وكان النص كما هي العادة عفتس من مسرحية أجنبية . وموضوعه هروب شاب من مستشفى المجانين . وحروجه إلى الحياة الاجتماعية وإطاعته بكافة القيم والمهيم المتعارف عليها . وقد أعرق المرحوم أبو السعود الأبياري في اقتباس النص وتعديله . بحيث لم يعد فيه بارقة من حيط درامي . أو قيمة

فنية . . وكان اعتراض نجيب مصعب على هذا الجانب الفني . . متذرعاً بالكثير من المواقف الجسدية الفاحشة . إلى جانب الاستطارات السياسية الساذجة لمحاولة تعطية ما في النص الأجنبي الأصلي من دعوات فوضوية واضحة لم يفهمها المترجم . ولم يكن المرجح أبو السعود الأبياري وهو يفصل أحداثه وشخصه على نمطى الفرقة أن يجذب ما لا يمكن السماح به منها .

وبدا إسماعيل ياسين رحمه الله . اتهامى بأبني كؤوف مسرحى . أريدكم أن يأخذوا منى مسرحية . ولذلك أعارهم منع النص مع أنه مأخوذ من أعظم المسرحيات العالمية . . وحاول المرجح أبو السعود الأبياري أن يهدىء من ثأثرته . . فراح يؤكد أنه طالب منى أكثر من مرة أن اكتب لهم مسرحية ولكنى لم أوافق . . مع أنه يقضى ذلك . . والحق أنه كان قد حاول كثيراً منى ورفضت بالطبع . . لسكن مثل هذا الموقف لم يكن جديداً على أبداً . . وخاصة من سادات السينائيين . . فقد حاول بعضهم رشوق ذات مرة بمبلغ ثلاثمائة جنيه لأضع إضائي على سيناريو ممنوع . وحاول آخر تحرير عقدين عن حوار لفيدين آخرين وهكذا . . فلما رفضت تحولوا إلى محاولة التشهير بى على أساس أنى أرفض سيناريو هاتهم لأنهم لا يشعرون معهم فى السينما . . وأما بالنسبة لمسرحية إسماعيل ياسين . . فإننى بعد مراجعتها مع نجيب سرور وموافق على مبررات رفضه لها . تبينت فى اللاحقة الأخيرة . أن النص رغم ما فيه . يمكن أجازته وأن يكن بخدعه فانت على فراسة أبو السعود الأبياري فقد كان فى الإمكان تحرير أفعال الهارب من مستشفى المخازيب رغم ما فيها من مقارقات وخروج . بإضافة مشهد أخير . يقبض فيه عليه ويودع ثمانية فى المستشفى فتصبح كل تصرفاته السابقة مقبولة اجتماعياً طالما هى صادرة أصلاً عن محنون ولم أكنم فكرتى عنهما . ولكنى وعدتهما إذا وافق عليهما الأستاذ يحيى حتى بوصفه الرئيس الأعلى للرقابة . أن لا تصدر المسرحية .

وأخذ أبو السعود الأبياري النص . وأعادته بعد ساعات مضافاً إليه المشهد وعرضته على الأستاذ يحيى حقي . فلم يابع . . وهكذا أحير العرض . . ولكن على الصورة التي تحفظ للرقابة وللدولة شروطها . . ولا تضيق جهود الفرقة . . وكان جرائي الوحيد في مقابل هذا . ما كان يفتنى به إسماعيل ياسين وأبو السعود الأبياري من إحلال واحترام حال من أى اتهام بالعبادة أو الرغبة في الاستمادة منها بالكتابة لمسرحهما كما حاول إسماعيل ياسين اتهامى في أول الأمر بمطلق رجالات السينما وأفذاذاها .

❁ الـريـبـورـتـوار ❁

وفي مثل هذا الوضع الشاذ الذى كنت فيه وأنا أعمل في الرقابة لم يكن غريباً أن أدمع بكل حمية لاستكمال كتابة نص سبأ أوطية .

وكان طبعياً حين قدمتها بعد ذلك لمسرح القومى أن يعهد الأخ هروش بإخراجها إلى من أصبحت على حـد زعمه مؤلفه انطوصى . المرحوم سعيد أبو بكر . والحق أنى كنت استخف سعيد وأستطرفه ولستكنى لم أكن مقتنعاً به كمنخرج . ومع أن تجربة الداس التى فوق أفنعتى بقدرته على إدارك العهد الكروميدى المواقف والشخصيات التى رسمتها إلا أنه لم يستطع استيعاب المصمون الفسكرى للنص . ولولا أنه أخرجهم بحرفة وبدون أدنى محاولة من جانبه لإدخال أى أسلوب إخراجى غير طبعى . ل نقل الداس الى فوق من الورق إلى خشبة المسرح وعرف كيف يستغل طاقة القائمين بأدوارها من الممثلين بدياريتهم وخبرته التمثيلية وحدها . . لولا ذلك لما قدر لها ما قدر من نجاح حميم تستمر قابلية للعرض لأكثر من سبع سنوات متصلة في كل موسم . بحيث

أصبحت مسرحية الريبوريتوار الأدلى . وهنا لا بد أن أشهد لخروش بفضل على المسرح القومى . . وهو وضع قاعدة ثابتة لوجود ريبوريتوار منتظم فى كل موسم . تعاد فيه المسرحيات الناجحة بين فترات إخراج المسرحيات الجديدة . بحيث كان المسرح القومى لا يتوقف ليلة عن تقديم عروضه . هذا إلى جانب الجولات المسرحية المنتظمة التى كانت تقوم بها الفرقة من حين لآخر أثناء موسم الشتاء للأقاليم وأثناء موسم الصيف إلى كثير من البلدان العربية . مثل هذا التقليد لم يستمر بعد لخروش . وأفرغ المسرح من أبرز موماته وهو إعادة العرض واتصاله . ذلك أن المسرح فى يعتمد أصلا على قاعدة تكرار العرض . لأنه بحكم حيويته كفن تجارب حتى مباشر مع جمهوره . . يجعل من إعادة عرض المسرحيات سنوياً وموسمياً . ما يحلو طاقة الممثل ويجدد حيويته ويصقل فنه ويرد للنص الأصل التقييم اعتباره وقيمه وبقائه كعمل لا يندثر بنهاية الموسم الذى عرض فيه . . كما هو الحال اليوم فى المسرح العالمى حالياً . والذى اعدم فيه نهائياً وجود المسرح نخلوه من الريبوريتوار . وتحويل المسرح إلى مجرد « مزود » بمد التليفزيون بمسلمات ضعيفة المستوى تقدم على شكل مسرحيات ولا يعادلها فى القيمة الفنية والفنية والكبرى إلا الأفلام السينمائية الفكاهية المبهجة والهولييسيات المقيمة التى تملأ فراغ قنوات الشاشة المبهرة فى كل ليلة لمدائمة المهووط بالمستوى الثقافى للجمهور المشاهدين .

● الأدوار الصغيرة ●

اختفى سعيد أبو بكر لعدة أيام . يدرس نص سيبا أو نقطة ويصنع مشروع لإخراجها . ولم نعلم بطمخ عشرات النسخ وتجليدها كما حدث فى الناس التى فوق

وذلك أن تجربة قراءة النص كاملة واستيعاب كل ممثل له قبل إجراء البروفات لبعضهم موضوعه وبلم بأدوار الممثلين الآخرين لم تؤت ثمارها . فقد كان كل ممثل يعتمد على حفظ دوره . والارتكان على البروفات في محاولة استيعاب المضمون العام للمسرحية رغم توزيع نسخ كاملة من النصوص عليهم جميعاً . وتلك من المسالب التي لا تزال عالقة بالإخراج المسرحي عندنا حتى اليوم . . ولعل ذلك كله يحى أصلاً من تأثير لإداعة . لأن الممثل في الإداعة يعتمد على التواحد أمام الميكروفون لقراءة من الورق . مع إمام بسيط بموضوع التمثيلية وربما كان للفرور والاعتداد بالنفس دخل كبير في اقتصر بعض الممثلين على الاكتفاء بحفظ وأداء أدورهم وحدها .

لذلك حرصت من الدقيقة الأولى التي جلسنا فيها على مائدة التدريبات أن أقرأ للمثلين نص المسرحية بنفسى . وأن أقوم بشرحه وتفسيره والإجابة على كل سؤال عنه . ونحس سعيه لذلك . وكثيراً ما كان يردد لإداعة زملاءه الممثلين . بأنه رغم استيعابه للنص . فإنه لم يفهم دوره مثلما فهمه من وأدأه شرحه لهم مع بقية الأدوار الأخرى . ذلك أن سعيه كان قد احتار أن يلعب دور محمد شمس إلى جانب إخراج المسرحية لإعجابه بالدور . ولصبط حركة الممثلين وإيقاعهم كما أسر إلى في أذنى . لأن الرواية سملة « الفرسكة » وسارت البروفات سيراً عادياً لفترة معقولة . ثم حدث فجأة أن تغيت سميحة أبواب عدة بروفات متوالية . . وكان حروش قد وضع نظاماً صارماً من الصبط والربط يحزى بمقتضاه كل ممثل تحلف عن البروفة لأكثر من مرتين متتاليتين ثم انضج أن سميحة أبواب لا يعجبها الدور ولا تريد تمثيله . لأن الدور صغير أقل من مستواها . الفنى بكثير . والحق أن الدور كان صغيراً ولكنه ليس أقل من مستواها . لأن أى دور مهما صغر يمكن الذى يلعبه إذا كن

مرسوماً ومما جيداً . أن يخلق منه دوراً كبيراً من ناحية القيمة الفنية ، لكن سميجة كانت تريد بطولة مطلقة وإيس في المسرحية كما إيس في كل مسرحياتي جميعاً .. أى بطولة منفردة . واستطاع سعيد أن يفتح سميجة بالحضور والقيام بالآور واعتبه فعلاً لمدة أيام ثم استجابت الفرقة لها في التخلي عنه .

كان سعيد رحمه الله من ثفته ، قوة النص . ومن النجاح السهل الذى صادفه إخراجه لسابقه . يقوم بوضع ميزانين الرواية . فصلاً فصلاً . ولم أستطع أن أتبين طووال البروفات فكرته النهائية عن النص ولا تفسيره له . واشمل أيامها بمصر الوقت في أحد الأعلام فكان كثيراً ما يؤجل البروفات . وهما بدأ يلهب العارفى عبي كما يقولون ذلك أن سياً أو نقطة كانت قد كسبت شهرة أثناء الإخراج بأنها تهاجم السيام والسيفائين وتمريهم وتسكشف أسرارهم بما يشبه الفضيحة الجنسية ويتردد علينا من حين لآخر أثناء البروفات بمصر العاملين في السيام الذين أعرفهم جيداً من عملى في الرقابة . وهكذا صدقت بسرعة ما كان يقوله لى غير واحد من الممثلين العاملين في المسرح . وهو أن سعيد لا يمكن أن يعرض نفسه لمهاجمة السيام على هذه الصورة وإلا حرم من التمثيل في أعلامها . ونشأ بينى وبينه خلاف حتى بدأ يظهر لحروش واصحاً مع اقتراب موعد العرض . وتدخل الرجل ليحاول إصلاح ما بيننا وهو بمم أسمى أنوجس من سعيد في شك واضح مكشوف أحد يظهر شيئاً فشيئاً حتى انفجرت به في وجهه أمام الممثلين . والذي ساعدنى على ذلك ، طبيعة سعيد نفسه ..

فقد كان رحمه الله من النوع الذى يتحمس للشيء . ثم سرعان ما يتخلى عنه حماسه إذا اطمان أنه يسير ولم يتوقف . وبالفعل اصطدمنا في البروفات الأخيرة بعد أن اتهمته بأنه يهمل في إخراج النص خوفاً من الوسط السينمائى وصلاته به . وكانت النتيجة أن أجربنا البروفة النهائية بدون حركة . لأن سعيد لم يكن

قد وضع ميزانسين الفصل الأخير نتيجة لعضيه من اتهامى له بإهمال الإخراج
مراعاة لخاطر السينمائيين . وتدخل عم حجازى مدير المسرح فى اللحظة الأخيرة .
فساهم معنا فى تحريك الممثلين . إذ كان منظر الفصل ينقسم إلى حجتين ..
وتجربى الأحداث متنقلة من حجرة إلى حجرة .. وبينما عم حجازى يشير على
توقيت الدقن بالدخول .. إذا به عيد يأخذ شقيق مور الدين من مكانه ليوقفه
قرب الباب .. وهكذا .

وجاء حروش فصايته بتأجيل العرض . فابتسم ابتسامته المهادنة بالرفض .
ذلك أن الإعلانات عن المسرحية كانت قد علقت ونشرت منذ أسبوع .
وغادرت المسرح غاصباً وجاء ورانى الأخ عبد العزى أبو العينين وكان هو الذى
وضع ديكور المسرحية . فراح يطامشنى مؤكداً حتمية نجاح المسرحية رغم كل
ماحدث . لأن المص فى حد ذاته ناطق لا يحتاج إلى أى مزيد من جهود
الإخراج . وعدت معه بعد أن قرر حروش الاستجابة لطالبي فى ضرورة إجراء
بروفة نهائية قبل الافتتاح للفصل الثالث فقط .

● معركة السينمائيين ●

انفجرت سبها أوبلة كالصاروخ من الليلة الأولى لعرضها فسكات
الصالة مائلة على آخرها بالمتفرجين . ونجح العرض إلى حد لم أكن أنصوره .
فما توجهت إلى سميد أبو بكر لأهنته بكى وطالبنى بالاعتذار له مما بدر منى
فى حقه قبلاً . وتصافينا فى جلسة طالت حتى الفجر . وجاءت الاستجابة السريعة
من السينمائيين بعد الليلة الثالثة . إذا ماكدت أخرج من الكواليس حتى التف
حولى أكثر من « فتوة » وراحوا يوجهون إلى عبارات قاسية منها أننى
أحقد على السينمائيين لأهم « لايشعاونى » فى السين . ومنها أننى مؤلف

هزبل يشفى غليله بالشئام . وتناول أحدهم فحاول أن يمد يده ليضربنى .
فمنعوه . وظل هذا يتكرر ليال عديدة . انتهت ذات ليلة بأن طُلبت إلى بعض
العاملين فى المسرح الخروج معى وحراسى من تعرضهم لى .

لسكر المسرحية كل لها صداها الأقوى على رجال السينما فى المجال الصحفى
بل والمجال النقصى أيضا . إذا اندفع معظم السينمائيين لمهاجتي والمطالبة
بمحاكمتى من أجل هذه المسرحية . قال المنتج والمخرج السينمائي رمسيس نجيب
وفى وجهه أبى أهجه وسمى شخصية المخرج المنتج فى المسرحية « أبى أطالب
بمحاكمة المسئول عن تقديم هذه المسرحية للتشهير بسمعة الصناعة الثانية فى
الدولة التى تحب لنا الملايين من الجنيمات من المخرج . ولعلهم المؤاف أن
مايك تود . الذى كان من ملوك السينما فى أمريكا بدأ حياته بائع صحف ولم
يشهر المسرح الأمريكى بالسينما الأمريكية لأن مايك تود بدأ بائع صحف » .

وهاجم المخرج المنتج عز الدين ذو الفقار المسرحية فقال . أن المسرح يهاجم
السينما لأنه مصاب بعقدة منها بعد أن قضت عليه .. وأما أعجب كيف تجهز
الرقابة مهاجمة فن معترف له من الدولة فى الوقت الذى تعبر فيه السينما العربية
شهيدة يعتدى عليها وعلى سمعتها الجميع وكان المسرح آخر من يدتار منه الاعتداء
على هذا الفن . ولكن ليعلم المؤاف أن السينما فى لسنوات الأخيرة قد أصبحت
قوية ولا يمكن أن ينال منها أحد . أن فن السينما بحير ولا يمكن أن يقال منه
مسرحية أن يراها سوى قلة فهى تعرض فى مسرح واحد . بينما أى فيلم يعرض
فى مئات بل وآلاف من الدور السينمائية ويثبت للناس كذب واعتراء هذه
الرواية .

وقال المخرج عاطف سالم .. فقد جاء فى المسرحية الكثير من الحقائق
التي تحدث فى محيط السينما ونحن يجب أن نقبل هذا النقد بصدر رحب

لكني نصح أحظاءنا على أن الشيء الذي دهشت له أن المثليين الذين قاموا
بأدوار المسرحية وهم غير لامعين في السينما كانوا يمثلون أدوارهم بأنفسهم بغير
بالحد على السينما .

وقال المخرج كمال الشيخ . . يجب أن صادر هذه المسرحية فوراً لأنها
تصور للناس السيني بأنها صناعة هزيلة وتصور العاملين فيها صوراً ساخرة
شاذة .

وجاء الرد المباشر عليهم من قلم الأستاذ زكي عهد القادر . . إذ تساءل
« هل الذين ثاروا على مسرحية سيبا أوطة على حق في ثورتهم أم لا ؟ لقد
طالب رئيس نجيب بمحاكمة المؤلف نعمان عاشور وقل عز الدين ذو المقار
أن المسرح مصاب بـ « قدة من السبى وسائرهما في المصوم عاطف سالم وكال الشيخ
وهناك كثيرون آخرون . . هل هم على حق أم لا ؟! عندي أسهم كرجال فن
من الفنون لم يكن لهم أن يتقدموا عملاً فنياً من جانب شخص محص . وآية
العمل الفني أن يكون مطلقاً من كل قيد . فاقيد أياً كان . يقتل الفن . والمبدع
ليس واعظاً وإن يكون . وإذا صح أن المسرحية نقدت السينما وأظهرت
عيوبها في نظر هؤلاء الناظرين . فعلى هذا أن الصورة صادقة . فهل أجاد المؤلف
التصوير ؟ وهل كان صادقاً في حسه وشعوره . وهل نجح في نقل هذا الحس
والشعور إلى الجمهور ؟ . .

وهكذا إلى أن قال . . لو صح أن نكل طائفة أن تنور إذا من الفن
جانبا من جوانبها أو شخصية من شخصياتها . . لماذا يبقى للفنان إذن ؟ !

● السرد العباسي ●

وكان هناك رداً عملياً حاول به أبناء الصناعة الثانية أن يخطوا على موقفيهم وهو رد أبلغ من تقديمي إلى المحاكمة بشبهة تخريب السينما ولكنه رد جاء متأخراً وشر بعد سنوات في روزاليوسف . وهو رد لا يحتاج إلى تعليق ينقله بحرفه .

« منذ سنوات قدم المسرح القومي مسرحية باسم « سيبا أونطة » لعبها عاشور . . . وقد أثارت هذه المسرحية عدة مناقشات داخل الوسط السينمائي . . . حتى أن بعضهم طالب بمحاكمة المؤلف . . . بينما طالب البعض الآخر بمنع عرض المسرحية . . . لأن المسرحية كانت تكشف بصدق وأمانة ووضوح أساليب رجال السينما في العمل . . . وبعد مرور سنوات على المسرحية بدأ السينمائيون التمكيز في تقديم فيلم سيبا عن مشاكل السينمائيين أنفسهم . واستطاع عباس حلي أن يحصل على رواية باسم « القهلة الأخيرة » وهي من تأليف إبراهيم الورداني . . .

أما المخرج الذي يقدم الفيلم للشاشة فهو محمود ذو المقار وقد قال أن هذا الفيلم سيقوم بتقييم العمل الفني . . . وخاصة العمل السينمائي من جديد . . . وأنه أبلغ رد على مسرحية « سيبا أونطة » وصاحبها .

أما عن نقد المسرحية فلا بأس من أن ننقل بعض الآراء التي كتبت عنها عند ظهورها وأثناء عرضها . . . ولكن بعد عرض موقف نقابة السينمائيين . . . فمن ضمن ما حدث أيامها أيضاً . أن بحث المخرج حسن حلي قتيب السينمائيين برقية إلى السيد وزير الثقافة والإرشاد القومي جاء فيها « يؤسفنا في الوقت الذي تنضاف فيه جهود الوزارة للهيوز بالسينما وإعادة الثقة بها والمشتغلين فيها

أن تقدم الفرقة الرسمية مسرحية كلها طعن ونشهير بالسينما والسينمائيين وأمسأ العمل على إيقاف هذه المسرحية .

في حين بدأ الأخ حسن إمام عمر ، وكان كأنه موكل بمطاردة من السادة السينمائيين حملة غريبة على المسرحية ثم على شخصي الضعيف . . فقد ألقى على رقية نقيب السينمائيين وهو الذي نشرها له طبعاً . . « كيف تجرؤ الفرقة الرسمية على تقديم مسرحية تهديد مؤلفها مواقف من هذا ومن هناك مما يشاع عن الدخلاء الذين نسلوا إلى صناعة السينما في هذا الوقت الذي يتكاثف فيه الجميع لدعم السينما وتقديم مساعدات تحقق بها النهوض والازدهار ؟ » إلى أن علم أنه سبق أن منع تقديم مسرحية الموسم الفاضلة لمجرد إسمها الفاضح . . ولست أشك في أن مسرحية سيما أو نطلة هي الفضيحة بعينها .

وكانت المسرحية تزداد نجاحاً كلما اشتدت الحلة . . حتى غطت بدخلها الخمس حفلات الأولى من عرضها تكاليف العرض . . ثم بدأت تدر ربحاً صافياً على المسرح القومي . . غطى في ميزانية الموسم خسائر المسرحيات الأخرى . .

● بديع خيرى ●

ومن مظاهر نجاح المسرحية أن تلقيت مكاملة تليفونية من المرحوم الأستاذ بديع خيرى . وكانت هذه هي المرة الأولى التي يكلمني فيها الرجل . إذ ظل رحمه الله بعد ذلك على صلة متصلة ودائمة بي . كلما كتبت شيئاً عن المسرح ووجد فيه انعافاً بيننا . ثم استطالت علاقتنا بعضويتى في جماعة أصدقاء سيد درويش إذ كنت أتردد عليه في منزله على آخر عمره . مرة أو أكثر

من مرة كل شهر . يتبادل فيها ذكرياته عن المسرح ويطارنه إلى الحياة .
والحركة السياسية . مما أفادني كثيراً في تجنب العديد من الأخطاء والمهاوى
في مصالي من أجل المسرح أقول . تلقيت مكالمة تليفونية من الأستاذ
بدیع حیری والمسرحية في أمان تجاها . يطلب إلى فيها أن أتكرم بالقاء
في المسرح القومي الليلة لأنه يود لو يشاهد سيمًا أو طلة وأنا موجود هناك . .
وتوجهت للمسرح لأتطرده وجاء الرجل وكان يتوكلًا على عصاه ويدير ببطء
واضح وأنا أعتذر له « إيه بس يا أستاذ تنعيب نفسك انا ممكن أجييب لك
النص » وسخر الرجل مني « لما ع غيرها . . نص إيه يا ابني . أنا اللي يهمني
العرض . . وبعد ما أشوفه حا آخذ منك النص » .

كنت قد سمعت بنواراً باسني للأستاذ بدیع . وصعد الدرجات وهو
يتوكلًا على عصاه في صعوبة ويتساند على كتفي « إسمع . . أنا حاوزك تقعد
مدايا عاشان ودني تعبانه . . وعندي لك شوية أسئلة . وجلست معه في بنوار
٨ شمال مسرح الأربكية . وكان من أبرر ما تحدثنا فيه ذكريته عن مسرح
الأربكية وبناء المرحوم طلعت حرب بشا لها . وكنت أنا الذي لقت نظره إلى
ذلك بتطليعي بإعجاب دائماً اسقف الصالة والقبعة القماشية اللامعة التي تغطيه . .
وحدثني رحمه الله عن اختيار بيت الشمر الذي يملأ فتحة المسرح للمرحوم شوق
وهو البيت الذي يقول :

ولما الأمم الأخلاق ما بقيت فإن هوا ذهبت أحلاقهم ذهبوا
كان المرحوم طلعت حرب باشا هو الذي احتقر هذا الشمر بنفسه وذلك
بعد حملة معجبية من أعدائه . لإقدامه على بناء مسرح الأربكية لأولاد عكاشة .
فلم يجد ما يرد به عليهم إلا اختيازه لهذا البيت المشهور من شعر شوق . وعلى
وقع الدقات الثلاث التقليدية . أظلم المسرح وبدأ الستار يرتفع . وتناول الأستاذ

بديع عصاه . . ووصفها تحت ذقنه ومد رقبته في حرص على محاولة إدراك كل كلمة نقل وخلصت له الفصل الأول بسرعة . ثم استأذنته لإجراء مشكلة تليفونية هامة . وعدت بعدها ولم يكن الفصل قد انتهى فأمسك ببنو امي . « لا يا ابني فيه كلام كثير يفتوتني مش قادر أسمعه . تقدر تحط لي كرسي في الصف الأولاني في النص تمام .. وأنزل أقمع فيه » فرجوته الانتظار حتى نهاية الفصل . ولكنه أمر . . « دلوقت في الضامة أحسن روح حط لي كرسي وأما ها أحصلك .. »

ونزل بديع خيرى إلى الصالة ليلازم مقدمه حتى نهاية العرض . كست أتابعه من بعيد وأنا جالس في نهاية الصفوف كعادتي . وكان الرجل ينصت بحرص . ويرقع يديه وقدمه ضاحكا صاخبا مع الجمهور في تجارب عجيبة وكأنه متفرج عادي وليس بديع خيرى صاحب التجربة المسرحية التي شارفت على نصف قرن . . فلما انتهى العرض . أمرت إليه لأخذه إلى الكواليس ولكنه اعتذر ورجاني أن أحي أخوانه المشايين ليابة عنه . ثم أخذني من يدي في انتظار خروج بقية المتفرجين الذين كانت تفص بهم الصالة . « قرب لي ودك عاشان أقول لك الكلمتين اللي في نفسى . . دا مش سهل . . دا انت حدت حاجة ما قدرناش نعاملها أنا وسمى نجيب الله يرجمه . . احدا مرة هاجنا الدنيا في مسرحية ما قعدناش عشرين تمام . . لكن ما كانش بالشكل ده . . بالك اللي انت صورتهم دول كلهم . . أنا عارفهم واحد واحد . أقدر أقول لك على أسماءهم وأفلامهم وشركانهم دلوقت أهه وانت واقف معايا . . يا سلام لو كان سنى بجيب عايش النهارده .. كان طار بك .. سى كفت يا علو حتأخذ مطرحي معاها . . حا أقول لك ليه .. ما هو دا اللي كتنا بندور عليه في مسرحياتنا ومش قادرين نوصل له . إزاي نطلع الناس زى ما هما على المسرح وبعد ما نخرج منه شوقهم ماشيين معايا في نفس الشارع » فحاولت أن أفسر له المذهب الواقعى .

فأجاب وهو يهز رأسه . « تمام . . لكن احدا كثر رومانتيكيين . . وكانت
دى اللى بتنفصنا »

● اشتداد الحماسة ●

ومثل هذا الحوار وغيره مما أسجله ، هو نفس ما دار حرقياً بينى وبين
الشخصيات التى أروى ذكرياتى عنها . ذلك أننى كنت أرسسه فى واعيى
لأهتدى به عن إيمان راسخ بأن التجربة العملية لا يمكن أن تقل قوة وأثراً
على المؤلف مما تمده به نظريات الكتب التى يقرأها . . فالمسرح فن له قواعده
وأصوله ولسكها قواعد وأصول لا تستوحى من الأفكار والآراء والأخيلة
النظرية للنقاد أو الكتاب ، وإنما تستمد من تجربة الممارسة الحية والتفاعل الخلاق
للعروض المسرحية . ولعل هذا هو عين ما فعله أرسطو . . فالرجل لم يتذكر
من عنديانه أى تعريف أو تفهيم للدراما . وإنما كتبت ما كتبت عن المسرح
مستوحياً كل نظرياته من واقع التجربة الدرامية ذاتها . وهى تجربة بدايتها
ونهايتها الطبيعية . العرض الذى يشاهده الجمهور . لا الكلمة التى تضيفها
الكتاب وحدها .

ومن ثم فمناخ بقية الذكريات بالعودة إلى وقع سيماء أولظه وما تعرضت له
من معاملة بمحاكمتى إلى مطالبة بمصادرة المسرحية . ذلك أن رجال السينما لم
يكتفوا بتحرير المسولين قانونياً وإدارياً لتأديبى وإيقاف المسرحية . ولم
يكتفوا بتسليط فتواتهم لمحاولة تضربى . ولا اكتفوا بالشهير بى . وإنما راحوا
يدفعون بأعوانهم وديانيتهم فى الصحف وهم جزء لا يتجزأ من مقومات الصناعة
حتى أن بعضهم ليسكاد بتقاضى كل مرتبه من الشركات السينمائية ذاتها . لشن
حملات متتابة على المسرحية . .

وهكذا عادت الجملة لتشتد من جديد وحمل لواءها الأخ حسن إمام عمر .
 بوصفه المدافع الأول إذ كتب صفحة كاملة في الجمهورية بعنوان « السيدنا بين
 المقد والأوتنطة » شن فيها حملة حائرة على شخصى الضمير بدأها بتعجيد
 اتجاهى السابق في مسرحياتى الثلاثة ، الأول . ثم راح يقول . . « ونبعاً للتوفيق
 فى اتجاه السابق الذى أدركه المؤلف فى اتجاه هذا . كان من المنتظر أن يتأثر
 عمله فى المسرحية الرابعة ويرتفع على سابقه . بل يفرض وجوده فى مسرحنا
 بحكم منطق الواقع وإقبال الجمهور على مشاهدة هذا النوع . . ولكن بما يؤسف
 له أن المؤلف فى هذه المسرحية فقد ماضيه بل أصابعه بنفسه فالمسرحية التى نحن
 بصدددها مهزلة فقدت مقومات المهارل المسرحية من ناحية التشكوين وحوادث
 المسرح إلى « مندره » أو على أدق تعبير إلى منتدى لا يؤم إلا من فرغت
 حياته من الجد وخلا وقته للعبث وأصيب لسانه بالجلوح فى غير وعى . إذ ترفع
 الستار ثم تسدل ست مرات على ثلاثة فصول من التأليف الهربانى » ثم بعد
 عدة شتائم يستطرد « حرام أن أناقش هذه المسرحية مناقشة جادة . ولكى
 أناقش المؤلف . كيف سولت له نفسه أن يهوى إلى هذا المستوى ؟ ثم بعد
 عدة مطاعن أخرى يقول . هجاء ظالم جداً لأنه صادر من مؤلف مسرحى لم
 يعمل فى السينما كؤلف أبداً . . فهو يفس عن نفسه ولكنه لا يكتفى بمهاجمة
 زملاءه المؤلفين السينمائيين وإنما يهاجم فيها كل من عمل ويعمل فى السينما لأنهم
 لم يحسوا بوجوده . . ما عتدهش نظر . . على حد استلطاف الأستاذ
 حسن إمام عمر . . ثم يقول . فالمسرحية وليدة الخقد . . وقد قدمت هذا
 التحليل على وقائع ماديه أعرفها عن المؤلف تنبىء عن هذا الخقد فقد عاش عمره
 يشكو لكل من يلقاه تحاهل السينما له . . ثم بعد عدة شتائم أخرى . . أن
 القبان الأصيل لا يهدم ولكن الخقد قد حرفه وأرحوا أن يتدارك أمر نفسه
 ويعود إلى إصانته وإلا أكل الخدم الأثر الباقى من هذا الماضى . وبعد أن يطعن

في المخرج والممثلين الذين أحادوا تمثيل المهزلة . وطعن أنهم مثل المؤلف
 يحقدون على السينائيين الذين أهملوا الاستمالة مهم وفصلوا عنهم نجوم آخرين
 بشرع في مهاجمة لجنة القراءة . . فكيف أجازت مثل هذه المسرحية ليقدّمها
 المسرح القومي . هل رأت فيها حقاً المستوى الذي يجب أن تقدمه الفرقة
 الرسمية للدولة !! ألا يعلمون أن الدولة تقطع من ميزانيتها آلاف الجنيهات
 لدعم السينما . بل وستوزع بعد الامام مبلغ أربعين ألفاً من الجنيهات كحوافز
 لأحسن الأفلام . ويحتم سيادته « المحلة وبعد . أن ما قاله نعمان عاشور في هذه
 المسرحية أمور عابرة مرت فملا على السينما واسكنه لم تسكن أبداً أصيلة
 في التجربة . إن كل القائص التي حشدها نعمان عاشور عن حقد في مسرحيته
 الأوطى . . كلها أوطى »

● الصراع السياسي ●

والحق أن الصحافة أيامها كانت تفتح ذراعيها لمثل هذه المقالات وغيرها
 فقد كانت العترة من فترات الركود السياسي العام . . ومن الممكن بل لا بد
 من شغلها بمثل هذه الاهتمامات الفنية التي تأخذ مكان « السياسة » في عمومها
 كموضوع رئيسي للصحافة . ولذلك لم يصعب على الحصول على مساحة أكتبها
 في جريدة الجمهورية للرد على السيد حسن إمام عمر ونشرها هو بنفسه في الصفحة
 التي كان يشغلها بدأت بشكره على أفراد صفحة كاملة للحدوث عن مسرحيتي
 وإعجابي بحماسة في الدفاع عن السينائيين أصدقائه . . صدقني يا أخ حسن أبي
 لم أشفق على أحد كتب عن هذه « المهزلة » مثلما أشعقت عليك . فقد أن
 فرغت من احتيار عنوان المسرحية . وفي ذهني كافة العماوين التي سترشقوني

بها بل كان في استطاعتي أن أقدم بالحرف الواحد ما سيقوله كل منكم . وقد عشت أتساءل بعد عرض المسرحية بأيام . أين حسن ١٩ حتى جاءني الجواب في ليلة عاصفة فإذا بي أتقي عن يتوعذني بهجوم عنيف يمدونه بعرفتك . . من ذلك تأكدت يا بطل أنهم اختاروك لتكون فارس الحاية وأنت الذي ستنزله الميدان الشهير بي . وأنا إن أكلت نفسي عفاء مناقشة رأيك في القيمة الفنية للمسرحية ولكنني أكتفي بأن أهمس في أذنيك أسفاً أن تأليهما الأونطة جعل منها أنجح مسرحيات الموسم وأكسبها حتى الآن عدداً لا يقدر من الرواد . . ثم تاهت .

لكن كيف سولت لي نفسي أن أفعل ذلك ١٩ هذا صرط الفرس يا أبا علي لأنني حاقداً أنفس سموي على السينائيين بعد أن سرت أشكوكك نجاههم لي كمؤلف . . في ذمتك حصل ١١ ولكن قد لا يشفي غليلك إذا صارحتك بأن التأليف للسينما وأنت أدري الناس به عملية لا تستحق في أغلبها من كاتب يحترم قامه ولا يتجر به أن يحقد على من يتباطونها وبعد تنفيذ كافة أكاذيبهم . ختمت كلتي بن النقد الفني مسئولية وأمانة لا يداخها الانتفاع . ومن أجل هذا بل وبسبب هذا توقفت له من كل ما كتب وما سيكتب بعد ذلك مزيد من النظم وترضية الخاطر من جانب سادته السينائيين الأسخياء .

● مستد خيل المديير ●

وفي ظل هذا الهجوم العنيف الذي أنصب على المسرحية وما تلاه من هجوم مماثل بعد ذلك . تدخل الأخ أحمد حمروش كمدير للمسرح القومي ليبدلي برأيه الهادي . . والدافع عن يوسف تقديمه للمسرحية .

« لا شك أن لكل فنان الحق أن يختار لإنتاجه القطاع الذى يفضله وينظر إليه من الزاوية التى يفهمها بدراسته ووعيه. ونحن لا نستطيع أن نفرض على أى أديب من الأدباء أن يختار زاوية معينة لإنتاجه إذ أن كل ما يهدف إليه أن تكون المسرحيات ذات مستوى فى جيد صالح للمسرح. ومسرحية سيما أشرطة هي المسرحية الخامسة لعمان عاشور. وقد احتار فيها ميدان السينما محالاً للمسرحية ولا شك أنه حر فى هذا الاختيار كما سبق أن ذكرت فى رأيى أنه استطاع أن يكشف من خلال هذه المسرحية عن كثير من عيوب هذا الوسط الفنى ومعنى هذا أنه بهذا العمل إنما يضع العيوب تحت أبصارنا إنما الجها وتلافها ولذلك فأنى أرى أن المسرحية تساعد كل الذين يهتمون من أجل نهضة الأدب كما من له رسالة فى حياتنا . . المسرحية بصورتها التى ظهرت بها قد استكملت عناصر المسرحية المأجدة والدليل على ذلك أنها سبغت نجاحها قياسياً ليس من السهل إنكاره حتى من جانب النقاد الذين حملوا عليها . . إلى أن قال . . وكلمة أخيرة أفولها فى هذا الموضوع ، إن مسرحية سيما أشرطة نقادة توافرت لها معظم العناصر التى توضح هدفها وتحدد كعمل فى ناحج ١١

● انطباعات النقاد ●

ويبقى بعد ذلك أن نستعرض آراء بعض النقاد الذين كتبوا عن المسرحية. قال الأشع أحمد عباس صالح . . « ومع أن سيما أشرطة التزمت نفس النمج الذى قام عليه مسرحه وتفيض حقاً بالحركة والحياة التى تعودها من عمان عاشور . كذلك تفيض بالحوار السهل الطبع الصادق . بل لعل حوارها كان أكثر شفافية وعمقا من مسرحياته السابقة . فالشخصيات مصورة بأسلوب كاريكاتيرى يقربها أحيانا من شخصيات المهازل . وقد ساقه موقف الإزدراء

العنيف للسينما إلى أن لا يحاول البحث عن قيس من خير في نفوس هؤلاء الذين تناولتهم المسرحية ولذلك جاءت الشخصيات محددة تحديدًا جامدًا لا فلق فيه ولا تطور ولا دلالة واحدة على إمكان تطورهم وكأنهم يعيشون بعيداً عن أى مؤشرات خارجية أو داخلية .

والواقع أن هذا عين ما قصدت من تصويرى لشخصيات المسرحية على هذه الصورة . . لأن مثل هذا الأسلوب كان أعمق وأنسب ما يمكن أن يصع يدي وبالتالى يظهر الجمهور على حقيقة ما يجرى داخل هذا العالم الذى يسمونه هم أنفسهم « بالوسط السينمائى » وهو عالم خاص بهم وحدهم طال ولا يزال منذ كتبت عنه حتى اليوم على حاله . . بدليل ما تزال السينما تدور فيه من إطارات مكررة واحدة . . بانت موضع سخرية واستنكار الكل حتى مشاهديها .

ويتابع عباس صالح نقده « ولهذا لا تكاد نخذ للمسرحية موضوعاً يحكى حدثاً ما أو واقعة من الوقائع . وعلى غير عادة نعان فإنه لم يكن جاداً فى تناوله للشخصيات . إذ ليس يكفى أن يكون المقد والسخرية التى وجهت للعاملين فى السينما صحيحاً أو صادقاً . وإنما يجب أن يكون مبني على أساس غير ذلك الأساس الذى استفاده نعان من خبرته بالسينمائيين من خلال عمله فى رقابة السينما بوزارة الثقافة . وقارن عباس بين المسرحية ومسرحية الكاتب الأمريكى أوديس « السكين الضخمة » وهى مسرحية عن السينما الأمريكية . لكنها تختلف بالفعل عن موضوع مسرحيتى . لأنها تراخيديا . ومسرحيتى كوميديا صارخة أقرب إلى الفارس .

وعلى كل ختم عباس نقده باتهامى انى تمجلت كتابة المسرحية وكان يمكن لو تأنيت فى كتابتها أن تكون أقوى من ذلك بكثير .

وكتب ناقد باسم محمد لقمة . . « هذه مسرحية تتناول مشكلة السينما المصرية وتبين أسرار إلهيائها وتقدم حلولاً حاسمة لعلاجها ولذلك فهي مسرحية أكبر من أن ترجى الفراغ وتسلى الناس فهي تحمل التوجيه بحجاب الترفيه وقد ارتفع المؤلف شخصياتها إلى مستوى رفيع . مما يدل على أنه لا يكتب هكذا عموا وإعما عن دراسة وتخطيط . وأخذ على الأيخ لقمة « أن المسرحية مع ذلك محدودة الموضوع ونحن نضن على الأستاذ نعمان أن يكون من الكتاب المحدثين . هذه همسني أنه في أدبه . لأننا نقدر فنه المسرحي الذي سد به فراغا كبيرا في المسرح المصري وحسبه أنه ليس نسخة مكررة لغيره وأنه ذو سمة واضحة متميزة .

أما محمد دودة . . فقد قال . . « إنها المحاولة الرابعة وهي خير من سابقتها من ناحية التركيب وتحديد الفكرة ومن ناحية الحركة . . ولسكنها حلت من القصة ومن البناء الدرامي .

وكتب الصديق رشدي صالح يوميات مثيرة عن المسرحية « عرفته . . سريع الانفعال . سريع الماطة يحل على كتفيه هموم أبطاله . ويسير بأعباء رواياته بين الناس . . يتحدث إليهم وبخاصة ويسخر منهم ويعود إلى بيته . فيكتب رواياته ويخاف أبطاله . . وإذا أشرق الصباح وركب الترام إلى عمله بدأ جولة جديدة مع هؤلاء الأبطال الخياليين الذين يوشك أن يرسمهم خبراً على ورق لينتقلوا بمسدد ذلك إلى شخصيات مسرحية تضحك الجمهور بعين وتبكيهم بالعين الأخرى . وصديقنا يفضض أشد العضب إذا قلنا أن مسرحياته تثير الضحك والخافت والعالى . . ربما لأنه يصيق بفكره أنه طروب « خفيف الروح » ولكن ماذا يصنع ونحن نعرفه مرحاً طروباً يقضي حياته على هذا الهامش العجيب من المواقف حيث يختلط الضحك بالبكاء . . وتلتقي الفكاهة بالمأساة .

كنت وإياه زميلين في الدراسة الجامعية . . وكان كما يبدو حتى الآن
سريع الاعمال طليق النفس يقسم ألا يقول لك كلمة واحدة . وبعد لحظة
يقول لك كل ما في قلبه . . ذلك أن قلبه أقوى من شفته . . وعواطفه أقوى
من حبه . . وهذه الطبيعة السهلة الصالحة الباكية تنهمر قبلات وإقسامات
وسخرات ، وحداها وفراقاً مريراً عند ما يكتب روايته المسرحية ليستمتع بها
جمهور القاهرة ويراها جمهور الأقاليم فيصفقون بحس للناس التي تحت والداس
التي فوق والمفطيس ثم هذه الرواية الرابعة « سبأ أو نطلة » .

وعاش الكاتب كما جاءت به الحياة . . فلاحاً في الكثير من تصرفاته . .
فناناً في الكثير أيضاً . . ساخراً هذه السخرية الخافتة التي يمتاز بها المصريون .
يشنع على نفسه وعلى أصدقائه ويقترب من حالة الدموع عند ما تهدده الدموع
بالإهمار . .

هو إذن طليق العاطفة لا يصنع على قلبه حدوداً . . ويقول عن نفسه أنه
لا يعرف كيف يلبس الباقة البيضاء المشاة ولا يدرى كيف يشرب اليبس . .
ولو استطاع أن يمشى في الشتاء والصفيف مفتوح انصدر لسار به عازياً تطربه
الريح وتشد حرارة الشمس . .

هذا الإنسان الذي لا يستطيع أن تعاديه هو بطل روايته الأولى وعواطفه
هي محور مسرحيته . . عواطفه الطازجة تنمرك مائة في المائة . وليس من
الضروري أن تقتنعك .

عاش المؤلف ثمان سنوات في بنك التسليف بين الجولات وكان زملاءه
قد جلسوا دونه في كراسي الوظائف المحترمة فلم يحقد . ولم يتحطم . بل
انطلق يكتب ويكتب . . واشتغل في الرقابة على السياربو . فاشغل مشكلة

السينما . هذه الصناعة الخطيرة الأهمية . . التي تشير إلى مسئوليات أكبر
ومستقبل أفضل .

وكعب نعمان عاشور مسرحيته الرابعة عن هذا الميدان الزاخر فانتزع من
الحياة نماذجها . . وأطلق عليها من عواطفه تياراً قوياً فتمرها . « وبعد حديث
عن الشخصيات يتابع رشدي صالح فيقول « ولعل نعمان قد سع في هذه الرواية
ما لم يبلغه في رواياته الثلاث السابقة من حبكة الموضوع ودقة في رسم الشخصيات
وتركيز في الحوار وتنوع في الوقفات والمشاهد المسرحية » .

ولكن المؤلف حرص كمحدثه المفصلة كسب رضا فريق من القاد .
وأثار سخط فريق آخر . ولكن هذا السخط لم يمتهم بتقدير الرواية وقيمتها .
فإذا أن الرواية تتناول أوضاعاً قديمة تحلصت منها السينما فأمر لا ينبغي أن يلحق
قيمة المسرحية إذا كان صحيحاً . ولا يؤثر فيها إن كان غير صحيح لأن المهم دائماً
هو الموضوع وطريقة الكاتب في معالجته . وطريقته في معالحة عواطفها
وتحريك خيالها وتجسيد الحوار عن طريق شخصياته ومواقفه .

ويبقى أن نتوقع من الكاتب السير قدماً في فيه فمسرحياته الأربع يعرفها
الناس جيداً لأنها جزء من حياة فنن يعاينها بتدفق عواطفه وصدق فيه .

وهذه رحمة نظر تمثل بعض الطوائف الشعبية الماملة التي ساهمت
في مناقشة المسرحية . كتب صلاح أحمد على عن عمل ومستخدماً شركة مصر
للسنج الرفيع ككفر الدوار . « إن الذين ثاروا ضد مسرحية سيما أو نهلة والذين
ضجروا بالاشكوى وطالبوا بمصادرتها ووقف تقديمها وقالوا أن مؤلفاً كعنان
عاشور كان لا يجب أن يكتبها . ليس لهم أي حق في ذلك . وعليهم أن يمتدقوا
بضرورة خلق سيما نظيفة تتغنى بالجمهور بدل أن تحذعه . إنني بعد أن شاهدت

هذه المسرحية أرشحها لتقدم في المدن والأرياف وفي الشوارع والأسواق حتى يعرف الشعب ما لم يكن يعرفه عن صناعة السينما في بلادنا .

ثم تعالوا بعد ذلك إلى ما رجعنا به السيد عبد الفتاح البارودي . . فوصف المسرحية ذاتها بأنها أونطة . لأنها تحصيل حاصل . . وإنما جميعاً تعرف عن السينما كل ما قاله المؤلف وأكثر . . ولذلك فالرواية غير منطقية وغير درامية وليس فيها إدراك للأصول المسرحية الخ . وكان أكثر ما غاظه . أن بمضمون وصفني بأني فيلسوف في حين أنني لست فيلسوفاً حتى ولو من باب التساهل في استعمال الكلمة . ثم أن الاندفاع من جانب الجمهور لمشاهدة المسرحية يدل على ثقافة الجمهور لأنه هو نفس الجمهور الذي يقبل على الأفلام الأونطة التي أهاجها . وهذه طبعاً أكبر مغالطة .

ثم تلاه الأخ سامي داود في قائمة النقاد العديدين فقل ما مجله أن المسرحية جاءت بعد أوانها . لأن ما يصوره بهن عاشور من صور قائمة بشعة قد بدأ يختفي من السينما . وحتم كلمته بتهنئة المسرح القومي لهذه الجراءة . وزعم أن المسرحية يشوبها عدم الحكمة التي تشوب كل مسرحياتي . وقال . . لكنها مع ذلك تعتبر أنجح المسرحيات المؤلفة هذا العام كله وإن كان إيمان لم يتفوق فيها على نفسه .

والطاهرة المفتة في نقد معظم الذين كتبوا عن المسرحية غير هؤلاء استعمال كلمة أونطة . كعناوين لكتاباتهم . فضلاً وصف المخرج كامل يوسف المسرحية بأنها أونطة في أونطة . وقال عنها سعد الدين توفيق . توليفة أونطة وهكذا .

العريب في الأمر أن يشذ أنيس منصور في هجومه اللاحق على كل مسرحياتي فتتخف حدة كلماته على هذه المسرحية بالذات . فيختار لكلماته عنها

عموماً هادئاً « مسرحية سيما أوفطة لعمان عاشور » ثم يروح يعلمن في السينمائيين ويتمنى لأول مرة فيستحسن المسرحية ويصفها بأنها مسلية وفيها مشاهد كثيرة صادقة مضحكة وفيها شخصيات كثيرة مرسومة وناجحة . ثم يحتم كرامته ولا يرال « عمان عاشور » أن ينجح مؤلف المسرح وأخفهم دماً وهذا واضح من مسرحياته السابقة وفي هذه المسرحية التي كان يجب أن يسميها . . . الناس التي ورا الشاشة .

❶ إيفاف العرض ❷

ولا سبيل بعد ذلك إلى إيراد كل مدقيل عن المسرحية أو كتب عنها . ولكن المهم أن ما من مخرج سينمائي أو منتج أفلام أو ممثل له شهرته إلا واحتج عليها وطعن في السماح بتمثيلها . . وظلت الحملة تزايد ضد المسرحية حتى خرج المرحوم الدكتور مندور بمقال بيّان عن موسم المسرح القومي لعام ١٩٥٨ - ١٩٥٩ . .

لثبت نجاح المسرحية بالأرقام وبما أثارت من اهتمام واسع بمحنة السينما ، ثم طالب بوقف الحملة ضد المسرح القومي وضد المؤلف البارز الذي استطاع أن يخلق هذه الضجة لأنه لمس حقيقة الداء السكامن في أهم المعبرات الشعبية . وحذر من أي محاولة للاستجابة لمثل هذه الأقواء الشرهة المسمورة التي تسعى إلى إيقاف ماء الوجه المسرحية التي تدف حياتنا الثقافية بما يزودها به نعمان عاشور من موضوعات واقعية . . ولحق المرحوم الدكتور مندور أن منع عرض المسرحية سيعتبر بالفعل بداية المكسة التي نتناول نحو تمهيج تطورنا السكري والأدبي والفني . . ولا أدري أكان المرحوم الدكتور مندور يتقياً بما سيحدث ؟ إدا

ما لبث الأمر بعدها عدة أيام حتى استدعاني وزير الثقافة وطلب إلى أن أتوجه للمسرح القومي وأعلن مديرة بضرورة إيقاف عرض المسرحية . .

ولم يدهش حمروش . . ولكنه طالبني بالصمت إزاء ما يحدث لأن هناك عناصر ذات نفوذ تسعى لخاربة العرض بأساليب غير مفهومة . . وصمم على متابعة تقديم المسرحية . . وإن لم يدم ذلك إلا لأيام قليلة . . ومن يومها أصبحت في نظر السادة السينمائيين عدوهم رقم واحد . . على أن الشيء الذي أفادني بالفعل من سيما أو نطة هو معاودة التفكير في قضية الموضوع الواجب عرضه على المسرح . . لأنه إذا كان من حق الطوائف الدينية أن تحتج على تصوير أصحاب مذهبها بالصوره التي يقدمها المؤلف بقية تصحيح أو العمل على تغييرها . . فإن السينما التي كتبت عنها لم تكن مهنة بل لم تكن مجرد صناعة . . بل أنها عملية استغلالية بحته لجهاز لو أحسن توجيهه لسكان من أكبر الأجهزة أثراً على الحياة العامة التي تشهد إصلاحها . . وبالذات بالنسبة لجاهلينا الشعبية المحرومة من أسسط مقومات المعرفة . . وإلا فأين إذن ما كما ندعوا إليه في كل وقت وهو الحرص على تزويد الشعب بالفهم والوعي والمعرفة التي تمسكهم من النضال في سبيل خالق مستقبه وبناء حياة أفضل .

على أن الأمر لم يقف عند حد منع المسرحية وإنما تعداه إلى ما هو أبعد . . ففي خلال الأيام الأخيرة التي أوقفت بعدها المسرحية تقاطر العديد من الوزراء وكبار رجال السلطة على مشاهدتها . . وبصورة غير مسبوقه . . وكأنهم كانوا مكلفين بذلك . . ليروا بأنفسهم إلى أي مدى بلغت الجرمة بالمسرح أن يتناول على السادة السينمائيين . . وذات ليلة جاء جمع من الوزراء المركزيين الذين أوجدتهم ظروف الوحدة بيننا وبين سوريا . . وهي التي كانت قائمة أيامذاك . . وكان منهم وزير الثقافة المركزية وفي صحبته الدكتور سامي الدروبي . . وشاهد

المسرحية وأنا معهم في البوار . أشرح وأحل وأفسر . . وكلاهما يهدى
إعجابه ويطربني إطراره لم أسمع مثله . وبعد أسبوعين فقط استدعيت مرة أخرى
إلى مكتب وزير الثقافة (الدكتور عكاشة) ليصفى بأمر فصي من وزارة الثقافة
بل ومن خدمة الحكومة إطلاقاً . . بتهمة قرار جمهوري صادر ومصدق عليه
من وزير الثقافة المركزية الذي كان آخر من شاهد المسرحية في صحتي . . والقرار
موقع منه وصادر من مكتبه قبل حضوره لمشاهدة المسرحية بأيام .

❁ مسرح الثورة ❁

وطبيعى أن فصلى من الوزارة والعمل الحكومى إطلاقاً لم يكن سبب
المسرحية . . ولكن كانت له ظروفه السياسية التى سيأتى تفسيرها بعد أن نلم
معكم وبكم إلمامة خاطعة بما كانت عليه حال المسرح . . إذا ما كاد يهل موسم
١٩٥٧ / ١٩٥٨ حتى بدأت تتفاطر المؤامرات على المسرح القومى . . كانت ظهرة
جديدة بالفعل . . واسكنها ليست ظاهرة مباحثة . لأن هذه المرحلة بالذات هى
التي أوجدت معظم الكتاب الذين حملوا على أكتافهم لواء المسرح الخلقى
المعمرى المؤلف الصميم . . وتطوروا عبر السنين التالية . . فبلى جانب وجود
رشاد رشدى فى المسرح الحركان همام يوسف إدريس والفريد فرج وأنا معهم
طبعاً . . وبدأ فتحي رضوان يتجه إلى المسرح ثم دخل لطافى الخولوى بثقل اجتماعى
وسياسى أكثر وضوحاً . . ولما كانت المفاجأة أيضاً أن تقدم توفيق الحكيم
بمسرحية جديدة هى التى حوت بالفعل موقع الاختيار للدار المسرحى الخلقى
وهى مسرحية الصفقة . . فلقد أدرك توفيق الحكيم بما له من ماضٍ درامى حافل
ووعى مسرحى غائر . . حقيقة التطور الذى أخذ يندفع إليه المسرح كتعبير
اجتماعى ورؤية حضارية تقدمية . . فكان لابد له من أن يواكبها . .

لكن ماذا كانت طبيعة التطور ؟

كانت طبيعته تتمثل فيما أبانت عنه لتبشر به .. مسرحيتي الأولى المعاطيس ثم دعمته مسرحيتي الثانية الناس التي نحت .. مؤداها أن المسرح هو التعبير الحتمي الذي تحتاجه حياتنا الاجتماعية .. وهي حياة أُنشئت من صراعاتها وأسفر عنها بالفعل .. قيام الثورة العربية من بعد ذلك .. وكما كانت الرواية الطويلة هي التعبير الملائم لثورة ١٩١٩ .. مثلما كانت القصة القصيرة هي النذير المباشر للثورة الحابية في عام ١٩٤٦ .. جاء المسرح أو بمعنى أوسع .. جاء التعبير الدرامي ليصبح اسب ألوان التعبير الأدبي والفني والفكري الذي يمكن أن تدلّ على به تطورات حياتنا الاجتماعية في أحقاب ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ .. وكان من أبرز متطلبات هذا التعبير أن يكسب للمسرح أعمالاً جديدة نابعة مما تطورت إليه الحياة الاجتماعية بل والحياة الأدبية والفنية ذاتها .. كان لابد من وجود مسرح يستمد قوامه من الواقع الحى الذى يعيشه الناس .. بكل صراعاته ومتناقضاته وما يهج به من آلام وآمال وتطلعات .. وباللغة التى يستطيع النفاذ بها إلى أعماق أغوار الحياة الاجتماعية وحفاتها الموضوعية .. وليس فقط إلى أذهان المشاهدين وأسماهم داخل صالات العرض .. وبكلمة واحدة .. مسرح اجتماعى واقعى يعالج القضايا والمشاكل الاجتماعية بلغة الحياة والناس الذين يعيشونها .. وهى اللغة العامية ..

وهذا ما وعد توفيق الحكيم وما سجله بمسرحيته الصنفقة .. التى عاد بها إلى واقع القرية .. وحاول أن يكتشف فيها ما أسماه « اللغة الثالثة » التى لا هى عربية فصحية ولا هى عامية خالصة .. وهكذا ظهرت الصنفقة فى موسم ١٩٥٨ اتواكب المنطق الدرامى الجديد للحركة المسرحية الآخذة فى النمو والتى كان لا بد من انطلاقها فى تفاعل حتمى مع واقع الحياة كتعبير أسامى وضرورى

خدمته التطور الثوري ودفعه .. طاقاته .. وفي ظل هذا الإطار كتبت مسرحيتي الناس الى فوق .. ثم تلوتها بسيما أوسطه كما أسفنت . بينما كانت تتحطّر الصفوة المتلاحقة من الكتف الواقعيين ومنهم أيضاً في هذه المرحلة المبكرة المرحوم ميخائيل رومان .. وإن لم تظهر أولى مسرحياته إلا بعد ذلك فمكّان في وجودهم خير قوة لدعم وتقويم النشاط المسرحي المتفتح عولفات واعية ..

وبذلك أصبح المسرح من ضرورات الثورة ولم يعد مجرد تعبير فني .. وظهر هذا واضحاً بكل حال فيما خطى الخطى بمسرحيته قهوة « الموك » وكانت مسرحيته سياسية خاصة قدمت في موسم ١٩٥٨ أيضاً .. فكان المسرح والحال كذلك كان يختط مسيرة جديدة . وكان احتضان الثورة له يتزايد ويتلاحق بينما خلت الحياة المسرحية خارج أبواب ومقاعد المسرح القومي .. مسرح الدولة التي تسانده وزارة الثقافة . خلى من أى نشاط مسرحي له قيمة . فيما عدا ما كانت تتابعه الفرق التجارية . فرق القطاع الخاص كما سموها بعد ذلك .. وكان يمثلها مسرح إسماعيل ياسين وورثة الريحاني في متابعة متصلة لتقديم نفس المقدمات الفكاهية الهزلية التي قدمت من قبل وعادت لتقدم في هذه الأيام وبعد انقضاء قرابة نصف قرن على وجود المسرح المؤرف .

● فتوى الرجعية والمسرح ●

هنا تماماً .. وفي أعقاب موسم ١٩٥٩/٥٨ .. وفي ظل هذا الوضع .. تلزمنا وقعة . فبعد دفعه التأليف المسرحي الذي تحدت عنها والتي أخذت تتلاحق مع بداية وجود مسرح متطور يرتبط بالواقع الحى ويعبر عن آلام الناس وآمالهم

ويحاول تحديد رؤية اجتماعية مستقبلية كما تبدى في مسرحيات ومسرحيات
الزملاء الآخرين . . بدأت الرجعية التي كانت تترى دائماً بالأوضاع جميعها
التي أوجدها النمو الثوري . . بدأت ترى في المسرح الجديد وما يعبر عنه
ما يتناقض مع ثباتها وقيمها المندحرة . . ورؤيتها العاقدة . . وثافتها الملتصقة
الراكدة . . خاصة بعد فشل المدحون الثلاثي . . لأنها رأت في هذا الفصل
فرصة مناسبة لتستعيد مقوماتها الأيدولوجية الصائبة . . والتي كان صياغها
أكثر وضوحاً في مجال المسرح . . ذلك أن الرجعية اعتبرت بقواها المندحرة
أن الانتصار على المدحون كان يعني انتصارها . . وقد استطاعت بفضل ومن
واقع ما خلفه لها الماضي الطويل من تمسك سياسي وهيمنة اجتماعية وسيطرة
كلية على أجهزة التعبير . . ثم بفضل التردد أورد بها الصراع المخدم في أعلى مراتق
السلطة حول تحديد مسار الثورة وهو الصراع الذي ظل عبد الناصر يهتف
إياه مراراً بما كان يسميه الحاجة إلى وضوح الرؤية . . وصورة حل
أيدولوجية ثابتة للثورة . . استطاعت الرجعية بفضل هذه الظروف ونحفة
أن تكون معركة دحر المدحون التي قامت فيها قوى الحرية والديموقراطية
والتقدم بدور أساسي . . فرصة لأن تسكسب هذه القوى أى حق أو شرعية
في القيام بدور مماثل داخل النشاط السياسي أو الاجتماعي القائم . . وكان لابد
أن تصرب الرجعية ضربتها الأولى . . في الفصل بين الثورة والقوى الديموقراطية
والعناصر القومية المشايمة لها . . وهكذا كانت الحلة الضارية على الديموقراطيين
واليساريين وما تبعها من حملات الاعتقال والفصل . . التي لم يججو منها
كتاب المسرح . . الفريد فرج يوسف أديس الخولي وغيرهم من المثقفين . .
وكان نصيبى فيها الفصل من وزارة الثقافة .

● الفصل من الوظيفة ●

كانت مسرحيتي مبيا أو نظاه لا تزال تمرض على خشبة المسرح القومي .
حين طوب لزميل الصديق الأستاذ عبدالمعص الصاوي وكان أيامها وكيلًا لوزارة
الثقافة أن أحجبه إلى مكتب الوزير في أمر هام وعاجل . . وأبدى الدكتور
عكاشه أسفه البالغ . . وكنت أتولى أيامها رئاسة للمكتب الفني . . وأبلغني
بالقرار الجمهوري الصادر بفصل من وظائف الحكومة . وأنه يعتقد من واقع
خدماتي للمسرح أن هناك خطأ في تقدير موقعي . . ووعده بأنه سيعينني إلى
تصحيحه . .

وأصدقكم القول أنني أمام هذا العنت الواضح كنت في غاية الحزن . .
لأن كل كتاباتي منشورة في كتب أو تمثل على خشبات مسرح الدولة أمام
الجمهور وليس لي أدنى نشاط سياسي خارج هذا الجهد . . كما أنني كموظف كنت
أقوم بالكثير من المهام بخدمة الأدب والأدباء . . فما لدى يدعو إلى مثل هذا
التصرف معي !!

خرجت من الوزارة حزينا وتوجهت إلى المسرح فكانت دهشتي أن
استقبلني أحد حروش باسم كعادته . . ولم يكن بلغه خبر فاصلي من
الخدمة . فلما أسهيت إليه الموقف قام فاحتضني وانساب دموعه وهو ينهني
في صوت غريب أدر كنت بعدها قوة العاطفة التي يحفيها حروش وراء ابتسامته
المهدئة الدائمة . . اهتز حروش في أمسي عميق بالغ للأساه فإذا أنا أنتفض
حماسا . وهو يسمح للدموع من مآقيه . . فجأة وجدني أسيطر على نفسي
وأنالك وجودي وأحس بكلامي وأقول لكم الحق أنني لم أحزن لعملية الفصل
نفسيا بقدر ما حزنت على الموقف نفسه . فقد كنت أعصر شباني وجهدي

وانسكروا نفسى وأهلب كل طائفتى لخدمة المسرح وفى سبيل خلق أعمال فنية جديدة ثم لا يكون جزائى من وراءها إلا مثل هذه الإهانة . . نعم ! ! كان فصلى من عملى بالنسبة لى عنابة إهانة ولا يعنى انقطاع الرزق . . لأن هذا الوطن ليس ملكا لأحد . . وأما ابن بار لهذا الوطن . . استعبرتها إهانة لسكرامتى كفتنان واسكيانى كروطن . . أما من ناحية حروش فقد ازداد حماسه لتتابعه سببا أو نطه مهما كانت العقبات . .

لكنى لم أكن الوحيد الذى فصلت من وزارة الثقافة . . لقد كانت حركة تصفية عامة خرج فيها مثلى عدد غير قليل من الكتاب والفنانين والمفكرين . . بينهم الدكتور لويس عوض والأخ حمدي غيث . . على أن المهم هو التبدل السريع الذى حدث بعد ذلك فقد أخذت تحتاح المسرح موجة من اللجان تحت شعار حماية الثورة ومقاومة الدشباط الهدام الذى بدأ يستفحل فى المسرح بالذات كما كانوا يتوهمون . . ونشطت مجالات عديدة أخرى لمحاولة طمس الأعمال الدرامية ذات القيمة واستبدالها بترجمات ومقتبسات والعودة بسرعة إلى ريبورتوار الفرقة القومية القديمة . . وأسدل ستائر من الفولاذ على المسرحيات المؤلفة جميعا .

● الرد المسرحية الأولى ●

وبينا خلى المسرح من أى فكر . . راحت الإذاعة تفتح أبوابها لعمليات الفكاهية الفارغة التى تباورت حول جماعة من المضحكين تلاحق التعجيل بظهورهم . . وكل بصاعتهم النكتة اللفظية والقفية الكلامية التى تهدف إلى نسبية الناس وإلهامهم عن حقائق حياتهم . . وحول هذه الجماعة نبقت أو استنبقت

الحدود الأولى للتيار السكاسح الذى أضر بالمسرح والفكر المسرحى أبلغ الضرر على مدار المراحل اللاحقة . . وانتهى بالحركة المسرحية . . خاصة بعد ظهور التليفزيون . إلى ما هى عليه اليوم . فيما أصبح يعرف ويسمى بالقطاع الخاص وهو يضم الشقات المتلاحقة من المزيين الذين أسبغتهم برامج ساعة لقبك وأشباهاها . . وأطعنوا على المسرح كالذئاب الضارية لتفريقه من أى مضمون فكري أو رسالة اجتماعية وإيقاف وتعطيل دوره كبؤرة إشعاع ثقافى ومركز تبور حضارى . . وابتدأ من هذه الفترة أى فى أعقاب هذه الردة المسرحية الهاكرة . . طلت عناصر التدخل والاستهتار والجهالة تسمى إلى مرحلة بمد أخرى لتغيير مسار الحركة المسرحية فتتحول بالنشاط المسرحى من نشاط إيجابى خلاق دافع قوامه أن المسرح مؤسسة ثقافية وخدمة عامة من الخدمات التى تقدمها الدولة للجماهير الشعب كالعلاج الصحى والتعليم الخائى . . إلى نشاط سلبى هدام يتحول فيه المسرح إلى مجرد دار عرض تجارية يبيع الصحنك للناس بأعلى الأسعار . .

❁ الطبيعة الحيوانية للمسرح ❁

أخذت الحركة المسرحية تنعثر بصورة واضحة وفتحت الأبواب أمام عناصر التخلف للانقضاض على المسرح من كل جانب . . ذلك أن المسرح كان هو المحال العبرى الوحيد البارز الذى بدأت تنصب فيه كافة الألوان الأدبية الأخرى . . كالتصية والرواية والشعر . . وأصبح بالنسبة لكل فنان صاحب قلم . . الحبل التعبيرى الحديده لإيضاج وتلوين مواهبه وتفتح طاقاته على أوسع الآفاق الجماهيرية الحية . .

والواقع أن قيام ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ . . وما صاحبها من تغيرات جذرية كانت بمثابة تحميص وتحقيق للأهداف الأصيلة السكينة للنفوس المسرحية السابقة . . تلك التي بشر بها يعقوب صنوع على عهد الخديوي إسماعيل وجاء يحاول إيقاظها بـ « عهد الله القديم » على عهد الثورة العرابية . . ثم انتعشت في ثورية عارمة إبان ثورة ١٩١٩ وفي أعقابها . . وتهددت واستبدت وأبته الأنجم في حيط رفيع . . عهد الحكيم وفي مسرحيات الزيماني بمدلولاتها الاجتماعية المحدودة . . فدا جمعت ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ . . وأسفرت عن القضاء على الإنقطاع والملكية وحقت الجلاء وبدأت تحطو خطواتها الأولى نحو التصنيع . . كان لا بد من وجود التعبير الدرامي القادر على استيعاب مثل هذه الأهداف بكل امتداداتها من الماضي وبكل أبعادها المستقبلية . . لأن التعبير الدرامي وحده — هو التعبير الملهم الرأى الذى يستطيع أن يستوعب التغيرات الجذرية السكينة ويدعوا إليها ويدفع إلى تحقيقها . . فصلا عن أنه التعبير الوحيد الأكيد أيضاً . . الذى لم نكس قد أدركته بعد الألوان الأدبية المستحدثة عند . . فى حياتنا الأدبية . . وهى ألوان اعتمدت كلها على التصوير والمرد كما فى الشعر والرواية والقصة القصيرة . . ولم تعتمد على المواجهة الجدلية الموضوعية لحقائق الواقع الحى فى تغيرها المتلاحق الدائم المتجدد الذى لا يمكن لعبه الدراما . . والمسرح بالذات . . المطلق به . . هذا إلى جانب طبيعة المسرح نفسه كؤسسة تقوم على التجاوب الحى المباشر مع الجماهير الحية . . فهو جزء من كيان المجتمع . . يتدخل فى دأبه ليأخذ منه ويركز حصيته فى قالب العرض الذى يحقق رؤياه وصورته أدلى . . ثم يعود بتحقيق العرض إلى طرحها لتصبح مما فيها من قيم ومثل وتطلعات . . وكأها مولدات الطاقة الجماهيرية التى تنبعث منها حركة المجتمع ويقوم عليها بناءه . . ومن هنا تأتى قيمة المسرح

وأهميته كدافع حي من دوافع التطور لا يارم أن ينطلق داخل المجتمع إلى أبعد مما يراد له . . أو إلى أبعد مما يمكن أن تتطلبه الحاجة منه وتطبيقه الحاجة إليه ولذلك تسمى قوى التخلف والجمود دائماً إلى كبح جهاج المسرح والسيطرة عليه . .

❁ الفـشارح ❁

أضفيت أربعة شهور بعد فصل من خدمة الحكومة وأرا عارق في دوامات من الخيرة . . كنت قد تمودت على الوظيفة والمرتب الثابت للضمون . . ولم أكن أعرف مهنة أو عملا غير الكتابة . . وقد حرمت على الكتابة في كل المجالات ١١١ وظللت فترة أتردد بين طرقي أبواب المستولين وبين محاولة الخروج من الوطن . . وهو محرج كأن مستحيلا في تلك الأيام . . ولا يتفق بحال مع عبادتي لأرض مصر . . وتمنيت لو أنهم كانوا قد قبضوا على أو اعتقلوني مع الزملاء والأصدقاء من الكتاب والمسكرين الآخرين . . ولكن الأيام كانت تسير بهبطه وحاجتي إلى المال تشتد وتتضاعف خاصة ولم أكن قد تسلمت بعد المكافأة المخصصة عن مدة الخدمة . .

أذكر في اليوم التالي لإعلان فصلي مباشرة . أن تلقيت مكالمات تليفونية . كان المتحدث الصديق الكبير الوفي . . نجيب محفوظ . . وهتف الرجل بي ألا أنزعج أو أغضب وعرض على أن يساعدني بكل ما أوتي من قوة . . وشكرته لهذه العاطفة بل لهذه الشجاعة . . فقد انقطع عن زيارتي بعدها الكثير من أقرب الأصدقاء . . وكأني وباء أو مرض . . يجب تحاشيه والبعد عنه . . ولم يقف بجانبى مع نجيب محفوظ بوفاء المعبود . . غير المرحوم الدكتور مندور وبعد ساعات من مكالمات نجيب محفوظ المشحمة الساخطة على ما يحدث . . فوحتت

بالسنى سواق الدكتور مندور يطالب إلى النزول معه للدكتور . لأنه كان في انتظارى تحت داخل عربته . وبدون أن يترك لى الفرصة .. أمسك بى لإنزالى معه لأن الدكتور لا يستطيع الصعود إلى مسكنى فى الطابق الخامس .. ونزلت بالبيجامة فقابلنى مندور واقفاً مترقباً وأخذنى بالحضن وقبلنى وكأهم على وشك أن يشفقونى !! ...

دفع نى مندور إلى داخل عربته ثم أخرج دفتر شيكاته .. ووقع على شيك منه وترك المبلغ على بياض .. وكذلك التاربخ لإملاءه وأخذ ما أحتاج من حسابه . وعيننا حاولت أن أفهمه أى لم أصل بمد إلى شىء من هذا الذى يقوم .. وهو ألا أجده ما أعيش به « خذ إمابة ماتفرج .. وحفرفج .. انت مش شوية .. هو احما عدها فى المسرح حد غيرك .. ماظهرش !! مين حيكتهب لنا اللي انت بتكتبه « !! .

ورددت له الشيك فى امتنان والدموع تنظر من عيني .. ولم يقبله إلا بعد عناء شديد وبعد أن أقسمت له أنني أقوى مما يتصور .. ولكنه استعصى إذا احتجت إلى شىء إلا أتردد فى طلبه منه وبالتليفون .. ومايممكش حتى ولو كان التليفون مراقب .. كلنى .. ولم يتركنى مندور إلا بعد أن وعدته بالاتصال الدائم به ووعد هو بدقائى دائماً .. ثم جاءتة ففكرة .. وهى أن ألبأ إلى أحسد من المسئولين .. فصرخت فى وجهه .. أما .. يا دكتور .. وأى مسئول يمكن أن أسأله .. كانت المسألة بالنسبة لى مسألة كرامة وطنية أكثر منها تعرضاً للعسف والإرهاب وما أشبه ..

بعد ذلك بشهور تسلمت المكافأة الخاصة بمدة الخدمة .. واصبرفت إلى محاولة البحث عن عمل .. وكانت هذه الحملة المحمومة على الكتاب والمسكرين تحت ستار مقاومة المبادئ الهدامة .. قد بدأت تخف .. وحاضنى رسول من

العامين بحريّة الجمهورية يحبرني بأن في إمكانني العمل بها سبياً وأنا من محرريها الأوائل .. ولكي أبيت حتى يطلبوني للعمل .. بعدها التحقت بالجمهورية .. ولا أدري كيف حدث ذلك .. لكن يبدو أن الأوسر كانت قد صدرت بتشعيل إمد دعيت إلى حجرة الأستاذ كامل الشفاوي الذي أبدى أسفه لما حدث وأنه لا يتصور أن يحدث معي مثل ذلك الذي حدث وأنا صاحب « السجين » يقصد كما قال « التي تحت » .. وإلى فوق مع بعض « وبدأت الكتابة في الجمهورية وفي مجلات دار التحرير الأخرى .. ولكن بدون توقيع واستمر ذلك الحال قرابة عام حتى أمكن الحصول على إذن للسماح لي بإصدار ما أكتبه بتوقيمي .. »

● استئناف الكتابة للمسرح ●

كانت فترة قاسية بالفعل .. أفقدتني بعض توازني .. ولكنها لم توقفني نهائياً عن الكتابة للمسرح .. وبعد أن فشلت الجهود التي بذلت لمحاولة إيجاد مسرحيات مؤلفة وسريعة تفريغ مؤلفين جدد آخرين المسرح القومي - وسقطت المسرحيات المفتلة التي أخرجت للظن في المبادئ الهدامة كانوا يسمونها .. ولم تفلح المقتبسات التي أخذت من أعمال فاضلة مشبوهة لكتاب رجعيين ومعادين للديمقراطية .. بفصل الوعي الذي كانت قد اكتسبته الجماهير من ظهور ونجاح المؤلفات المحلية السابقة .. كان لابد للمسرح من أن يتابع العودة إلى هذه المؤلفات ويضيف إليها مؤلفات جديدة .. وعاد المسرح القومي ليتابع عرض مسرحيتي الناس التي فوق ويميد تقديم سبياً وأنظمة .. بينما مسرحيتي الناس التي تحت تقدمها لكل حماس .. كافة فرق الهواة الموجودة في تلك الفترة

مواءم في داخل الكليات الخامسة أو بواسطة فرق النقابات العمالية والهيئات المهنية ..

● جنس أوصفت الحريم ●

وفي ظل هذا الوضع شرعت في كتابة مسرحية جديدة . وشجعتني على ذلك ما أبداه حمروش من تمام الاستعداد لعرضها على خشبات المسرح القومي كمسرحية الافتتاح الموسم الرابع من مواسم افتتاحي المتصل لعروضه وظللت أتردد بين الإحجام والإقدام حتى كانت ليلة فرغت فيها من قراءة بحث طريف عن مشكلة الزواج ، أكثر من واحدة .. وكانت قضية الطلاق وتعدد الزوجات أيامها مثاره على نطاق واسع .. فألهمني ذلك إلى محاولة طرق الموضوع . لماذا لا أكتب فكاهة كوميدية عن مثل هذه المشكلة ؟ ! إنها من المشاكل الاجتماعية الحادة ! ! وتكاد تفوق في حدتها وحدتها بالنسبة للمسرح .. مشكلة الحياة التقليدية وصراعها مع زوج ابنتها التي لا تكاد تخلو منها مسرحية من التي يقدمها الربيعي أو إسماعيل ياسين .. ثم انني أستطيع من خلال معالجة مثل هذا الوضع أن أحاق الكثير من المواقف ذات الدلالة الاجتماعية .. ولا أبتعد كثيراً عن التبعيلات الطبقية التي أخذت نفسى بها من البداية .

هكذا شرعت في كتابة « جنس الحريم » كما سميتها . لكن الفترة التي أعيشها والظروف التي تحيطني كانت غير مشجعة إطلاقاً على أي كتابة مسرحية .. وهذه أيضاً سمة من سمات المسرح .. فأنت لا تستطيع أن تكتب له إلا في ظل أوضاع ثقافية حية .. لأن انعدام الحياة الثقافية يؤدي بدوره إلى انعدام التأليف .. لكنني كنت في حاجة إلى الاستمرار .. وأن أعرق

نفسى فيما يشغلنى ، ولا أنقطع عن الفن الذى أصبح كل حىأتى : ولذلك
فما أن انتهى الصيف وأقبل الموسم المسرحى حتى كنت قد فرغت من كتابة
« صنف الحريم » وهو الإسم الذى رجحه وزير الثقافة ليكون عنواناً على
المسرحية .. بدلا من جنس الحريم .

ومع أن المسرحية لم تكن حالية من أفسكارى الأساسية ونظرتى
الاجتماعية الثابتة إلا أنها كانت بالطبع أخف نبرة فى إبرازى لجوانب الصراع
الطبقى وحقيقته .. وقد تسكفل بإخراجهم المرحوم الأستاذ فتوح نشاطى ..
إذ كنت قد وعدته أكثر من مرة بها .. فمما انتهت من النص سلمته له
مباشرة .. وجاءنى الرجل بعد قراءتها ليهنئنى بها مطرباً هذا اللون الاجتماعى
الجلديد من الكوميديا الهادفة التى اتجهت إليه .. ويطمئنى إلى أنه وضع
مشروعاً مبتكراً لإخراجها فى قالب جديد . ونجحت المسرحية من ناحية
الجمهور ولكنها قوبلت بحملة صارخة من القلول المتنقبة للسكتانة فى الصحف
باسم النقد . وكان الهجوم فى معظمه لا ينصب على المسرحية فى حد ذاتها وإنما
ينصب على شخصى ومحاولة تسفيه أعمالى خاصة من جانب الذين تعودوا على
ذلك من قبل بالإضافة إلى المجموعات الأخرى التى دفع بها على صفحات الجرائد
والجملات لتأخذ مكان من عتقوا أو سجدوا وانفقوا بالخلة على كل فكر أو فن
يحمل أقل بذرة واعية تدهو إلى التقدم .

« وقد فطن إلى هذا الوضع المرحوم فتوح نشاطى . فسجل فى مذكراته !!
ولقد هوجمت صنف الحريم كما لم تهاجم مسرحية أخرى مع أنها فى متناولها لم
تكن أقل قيمة ولا أقل نجاحاً من بقية المسرحيات .. وكأن كاتبها لم يكن
نيمان عاشور .. صاحب الفضل الأكبر على المسرح العربى المعاصر بأعماله
الاجتماعى الواقعى .. »

● حتى الستينات ●

وهكذا انطفت جذوة الحياة الثقافية لفترة وتكاثرت قوى الرجعية والتخلف والجهالة على الحركة المسرحية كأدى المعبرات التي واكبت ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ منذ بدايتها . . . ولكن الاندفاع الثوري الأصيلة رغم هذا التمزق . . . أخذت على أرائل الستينات تتطور حول أيديولوجية اجتماعية واضحة قوامها ما أخذ ينادى به عبد الناصر من حتمية الحل الاشتراكي كأصل وأساس في تحرير مصر وبناء مستقبلها .

وعاد التعبير الدرامي بعد الستينات ليواكب حيانا الثورية النابعة المتطورة على الدوام . . . خاصة بعد صدور القرارات الاشتراكية وأن يكن في ظل سطوة العناصر المتلاحقة من عناصر الردة والتخلف التي أخذت تتصد الحركة المسرحية وتنقص على مسيرتها في كل خطوة خطتها ولا تزال تخطوها حتى يومنا هذا بعد أن انصرم ربع قرن وأصبحنا على مشارف الربع الأخير من القرن العشرين .

(تم بحمد الله وحسن توفيقه)

كتب للمؤلف

قصص قصيرة :

المجموعة الأولى
المجموعة الثانية
المجموعة الثالثة

حواديت عم فرج

فوانيس

سباق مع الصاروخ

ترجم أدبية :

فتيان الحرية ...

سور من البطولة والأبطال

بطولات مصرية

مسرحيات :

الناس التي تحت

الناس التي فوق

سبا أو نطه

جنس الحريم

وابور الطحين

عطاوه افندي قطاع عام

عيلة الدوغري

بلاد برة

سر السكون

الجيل الطالع

بشير التقدم - أو دفاعه الطهاوى

مسرح نعمان عاشور :

(المجلد الأول)

المنهاطيس - الناس التي تحت - الناس التي فوق - سبا أو نطه - جنس الحريم

تحت الطبع :

(المجلد الثاني)

مسرح نعمان عاشور

برج المدايح

21

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

الناشر

القاهرة للثقافة العربية

٦٢ شارع الجمهورية - القاهرة

ت : ٩١٣٣٩٩ - ١٦٧٩٣٢

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

أودع بدار الكتب والوثائق القومية تحت رقم ٢٥٩٤ / ١٩٧٥

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

مكتبة دار البنية

دار البنية للطباعة

شارع خيت (درب البندق) ت : ٢١٢١٨

هذا كتاب

لا يخفى هذا الكتاب حياة صاحبه كما قد يبدو من
عنوانه . ولا يخفى متعلقه كفتان مسرحي .. ولكنه
كتاب يجعل به نيات طاشور كتف مصرى ..
تفاعله مع الحياة الواقعية للمجتمع المصرى كما عاشها جيل
بأسره .

والكتاب يقدم من خلال المكونات الثقافية للجبل
الذى خرج منه كاتبه .. مسوراً متلاحقة المقومات
السيكولوجية التى دفعت به إلى الانغماس فى المسرح .. والدور
الذى لعبه فى خلق وإنتاج الحركة المسرحية المعاصرة
التي واصلت ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ .. كأول
معيد أدبى وفنى وفكرى لها ..

القاهرة
للثقافة
العربية

٦٢ شارع الجمهورية
القاهرة ٩١٣٣٩٩

التن ١٢٥ قرش